



RICARDO PIGLIA

Formas breves

Tradução

José Marcos Mariani de
Macedo



268 143

Copyright © 2000 by Ricardo Piglia

Título original

Formas breves

Capa

Angelo Venosa

AQUISIÇÃO POR COMPRA
ADQUIRIDO DE PELLIZZARO

Foto de capa

Hulton Archive/Getty Images

20.06.2012

Revisão

Olga Cafalcchio

Isabel Jorge Cury

PREÇO 24,12

REGISTRO 974672155

DATA DO REGISTRO 31/08/2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil

Piglia, Ricardo

Formas breves / Ricardo Piglia ; tradução José Marcos Mariani de Macedo. — São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

Título original: Formas breves

Bibliografia

ISBN 85-359-0453-0

1. Literatura argentina — História e crítica 2. Piglia, Ricardo 3. Teoria literária 1. Título.

03-7167

CDD-ar860.9

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura argentina : História e crítica
ar860.9

[2004]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707-3500

Fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

BEUATREX
B60(7/8)4/9"-31
P631f

500/108663

Sumário

Hotel Almagro	7
Notas sobre Macedonio em um Diário	13
A mulher gravada	27
Um cadáver sobre a cidade	31
Retrato do artista	35
O último conto de Borges	41
Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise)	49
O romance polonês	61
Notas sobre literatura em um Diário	71
Teses sobre o conto	87
Novas teses sobre o conto	95
Epílogo	115

Hotel Almagro

Quando vim viver em Buenos Aires, aluguei um quarto no Hotel Almagro, na esquina da Rivadavia com a Castro Barros. Estava terminando de escrever as narrativas de meu primeiro livro, e Jorge Álvarez me ofereceu um contrato para publicá-lo e me deu trabalho na editora. Preparei-lhe uma antologia de prosa norte-americana que ia de Poe a Purdy e, com o que me pagou e o que eu ganhava na universidade, consegui instalar-me e viver em Buenos Aires. Naquele tempo eu estava vinculado à cátedra de Introdução à História na Faculdade de Humanidades e viajava todas as semanas para La Plata. Alugara um quarto numa pensão perto do terminal rodoviário e passava três dias por semana em La Plata dando aulas. Minha vida estava dividida, eu levava duas vidas em duas cidades como se fosse duas pessoas diferentes, com amigos e círculos próprios em cada lugar.

O que era igual, no entanto, era a vida no quarto de hotel. Os corredores vazios, os aposentos transitórios, o clima anônimo desses lugares onde sempre se está de passagem. Viver num hotel é o melhor modo de não cair na ilusão de “ter” uma vida

pessoal, isto é, de não ter nada pessoal para contar, salvo os rastros deixados pelos outros. A pensão em La Plata era um casarão interminável transformado numa espécie de hotel fuleiro administrado por um estudante crônico que vivia de sublocar os quartos. A dona do estabelecimento estava internada, e todos os meses o sujeito mandava um pouco de dinheiro para uma caixa postal no asilo de Las Mercedes.

O quarto que eu alugava era cômodo, com uma sacada que dava para a rua e um pé-direito altíssimo. O quarto do Hotel Almagro também tinha um pé-direito altíssimo e um janelão que dava para os fundos da Federação de Boxe. Os dois quartos tinham guarda-roupas muito parecidos, com duas portas e estantes forradas com jornal. Uma tarde, em La Plata, encontrei as cartas de uma mulher num canto do guarda-roupa. Sempre se encontram rastros dos hóspedes anteriores quando se mora num quarto de hotel. As cartas estavam escondidas num desvão, como se alguém tivesse ocultado um pacote com drogas. Havia sido escritas numa letra nervosa e não se entendia quase nada; como sempre ocorre quando se lê a carta de um desconhecido, as alusões e os subentendidos são tantos que se decifram as palavras mas não o sentido ou a emoção do que está acontecendo. A mulher se chamava Angelita e não estava disposta a aceitar que a levassem para viver em Trenque-Lauquen. Fugira de casa e parecia desesperada e me deu a impressão de que estava se despedindo. Na última página, com outra letra, alguém escrevera um número de telefone. Quando liguei, atendeu o plantão do hospital de City Bell. Ninguém conhecia nenhuma Angelita.

É claro que me esqueci do assunto, mas um tempo depois, em Buenos Aires, estendido na cama do quarto do hotel, tive a idéia de levantar-me para inspecionar o guarda-roupa. Em um dos lados, num desvão, havia duas cartas: eram a resposta de um homem às cartas da mulher de La Plata.

Explicações não tenho. A única explicação possível é pensar que eu estava enfiado num mundo cindido e que havia outros dois que também estavam enfiados num mundo cindido, passando de um lado para o outro tal como eu e, por uma dessas estranhas combinações produzidas pelo acaso, as cartas haviam coincidido comigo. Não é raro encontrar um desconhecido duas vezes em duas cidades, parece mais raro encontrar, em dois lugares diversos, duas cartas de duas pessoas ligadas entre si e às quais não se conhece.

A pensão em La Plata ainda existe, e continua lá o estudante crônico, que agora é um velho tranqüilo que continua sublocando os quartos a estudantes e a representantes comerciais, que passam por La Plata pela estrada do sul da província de Buenos Aires. Também o Hotel Almagro continua igual, e quando sigo pela avenida Rivadavia rumo à Faculdade de Filosofia e Letras da rua Puán, passo sempre pela porta e me recordo daquele tempo. Em frente fica a confeitaria Las Violetas. Claro que é preciso ter um bar tranqüilo e bem iluminado por perto se a pessoa vive num quarto de hotel.

Notas sobre Macedonio em um Diário

5/6/62

Carlos Heras fala de Macedonio Fernández, inesperadamente, num seminário sobre a anarquia dos anos 20. Conheceu-o em Misiones quando Macedonio era promotor do Tribunal de Instrução de Posadas. “Caberia fazer uma investigação”, diz Heras, “sobre os argumentos e as acusações de Macedonio como promotor. Nenhum dos réus acusados por ele acabou condenado.” Recordava o caso de um homem que assassinara as duas filhas com uma navalha, primeiro uma e duas horas depois a outra, que evidentemente já quase desmaiara de terror, e as enterrara nos fundos de uma igreja porque era terra sagrada. “Macedonio logrou construir uma acusação que torna quase desnecessária a condenação.” Heras contou que o argumento de Macedonio consistira em afirmar que o homem matara as duas filhas, uma de doze e outra de catorze anos, porque não queria vê-las condenadas a repetir a vida da mãe, que terminara louca, nem a da irmã mais velha, Elisa Barrios, uma conhecida can-

tora popular. O homem planejava matar-se, mas não teve coragem ou não conseguiu, apesar de, segundo Macedonio, ter tentado se enforcar com arame farpado. O fato de que tivesse usado arame farpado se transformara num elemento central da argumentação de Macedonio. O professor Heras não se lembrava bem do conteúdo do arrazoado, mas via com nitidez, disse, a sala do tribunal e a figura enxuta e clara de Macedonio argumentando diante de uma multidão cética que fora até ali para ouvi-lo. O professor estava quase certo de que o assassino das filhas fora absolvido ou recebera uma pena simbólica. De modo muito elegante, Heras relacionou o trabalho de Macedonio como promotor em Misiones com os problemas de dupla legalidade que tinham se apresentado em Buenos Aires no dia dos três governadores.

12/6/62

“Macedonio”, diz o professor Heras ao sairmos da faculdade e caminharmos pela rua Sete rumo à estação de trens, “gostava de evitar os contatos indesejados. Queria permanecer à parte. Creio que não gostava de dar a mão.” Por outro lado, parece que refletia sobre seu corpo mais do que era habitual entre os intelectuais de seu tempo. “E no entanto”, contou o professor, “as mulheres se entregavam a ele com uma facilidade assombrosa, sem oferecer a menor resistência. Enfim, mais do que ‘no entanto’ caberia dizer ‘por causa disso’”, disse o professor Heras. “Macedonio não gostava de fazer planos para o futuro nem que lhe chamassem a atenção para as belezas naturais. Já é bastante difícil, dizia, captar os verdadeiros momentos críticos.” Enquanto o trem entra na estação e as pessoas se amontoam para embarcar, o professor recomenda que eu procure na biblioteca da

faculdade o exemplar de *Um romance que começa* porque tem notas manuscritas do próprio Macedonio Fernández.

14/6/62

A edição de *Um romance que começa* foi doada por alguém, talvez por Virasoro. Tem uma dedicatória (“Para Benjamín Virasoro, portenho e metafísico, com total amizade”, Macedonio Fernández) e na última página estas notas escritas por Macedonio com sua letra microscópica:

“São homens pequenos (fisicamente: frágeis) (riscado e escrito em cima: mirrados), como por exemplo Raskólnikov, que pesava 58 quilos, ou Kant (1,60) ou aquele jóquei japonês que vi certa tarde numas corridas campestres em Lobos, com um impulso particular nascido meio do vulcanismo, meio da apatia. No campo das relações sociais, são inteiramente desprovidos de interesse. Em geral são bem tranqüilos, elegantes e tranqüilos; é claro que não podem levar a cabo tudo de uma vez só. É necessário, dizem, saber ser lento, deve-se saber calar. Valéry por exemplo se manteve em silêncio durante vinte anos, Rilke passou catorze anos sem escrever nenhum poema, depois apareceram as elegias de Duíno.”

Abaixo e à margem:

“Nada. O artista está só, abandonado ao silêncio e ao ridículo. Tem a responsabilidade de si mesmo. Começam suas coisas e as leva a termo. Segue uma voz interna que ninguém ouve. Trabalham a sós, os líricos; sempre trabalha a sós, o lírico, porque são poucos os grandes líricos a cada década (não mais que três ou quatro), espalhados por diversas nações, poetizando em idio-

mas vários, em geral desconhecidos uns dos outros: esses *phares*, faróis, como os chamam os franceses, essas figuras que iluminam a planície, os campos, por muito tempo porém permanecem eles mesmos nas trevas. (No dizer de Gottfried Benn.)”

“Envelhecem. Knut Hamsun viveu até os noventa e três anos, mas terminou sua vida num hospício. Interessante também Ricardo Husch, que viveu até os noventa e um e se suicidou (Lagerlöf 82, Voltaire 84). Os velhos são perigosos: completamente indiferentes ao futuro. Entardeceres da vida, esses entardeceres da vida! A maior parte na pobreza, com tosse, encurvados, toxicômanos, bêbados, alguns até criminosos, quase todos não casados, quase todos sem filhos, quase todos no hospício, quase todos cegos, quase todos imitadores e farsantes.”

Na outra página:

“Quando o contrabandista Oskar Van-Velde saltou da ponte Barracas (ou foi do edifício Alea?), deixou uma misteriosa mensagem: ‘A sete mil e trezentos metros acima do nível do mar, tais são os confins da morte, um quilômetro mais e teremos chegado’. O viajante olha para baixo. Uma boa notícia, digo eu (escreve Macedonio), nem acima, nem abaixo, o centro estragado, agulha magnética e rosa-dos-ventos fora de questão, mas o conformismo cresce e se reforça. Para evitar o contágio nesta sociedade que agoniza corroída pela avidez de dinheiro e honrarias, há que isolar-se das correntes do meio e ignorá-las: não compreender por que as crenças dominantes são o que são.”

(Essas notas foram escritas por Macedonio, ao que parece antes de presentear o livro.)

6/6/65

Ontem à noite, em Los 36 billares, discussão sobre o estilo de Macedonio. Trata-se de um estilo oral, ainda que pareça a sua antítese. A forma da oratória privada, que supõe um círculo de interlocutores bem conhecidos, com quem funcionam todos os subentendidos. A presença real do ouvinte define o tom e as elipses. Prova de que a oralidade é antes de mais nada musical e tende à ilegibilidade. Analisar os discursos de Macedonio nos jantares da revista *Martín Fierro*: o cenário de seu estilo. Nesse espaço se cruzam os neologismos, as alusões, o jargão filosófico, o prazer barroco pelas subordinadas. Acrescento ainda, ontem à noite, que o escritor mais próximo de Macedonio Fernández é o padre Castañeda: a forma do panfleto e a diatribe, o gosto pelo escândalo, a violência satírica da polêmica, tudo isso é transformado por Macedonio em estilo íntimo, em música de câmara.

Em Macedonio a oralidade nunca é vocabular; o jogo é com a sintaxe e com o ritmo da frase. Macedonio é o escritor que melhor escreve a fala, desde José Hernández.

2/11/67

O pensamento negativo em Macedonio Fernández. O nada: todas as variantes da negação (paradoxos, *nonsense*; anti-romance, anti-realismo). Sobretudo a negatividade lingüística: o prazer hermético. O idioleto, a língua cifrada e pessoal. Criação de uma nova linguagem como utopia máxima: escrever numa língua que não existe. O fraseado macedoniano; os verbos no infinitivo; o

hipérbato. A sintaxe arcaizante da fala popular. “Uma gramática onírica”, diz Renzi. “Nisso lembra Gadda. A oratória crioula como pastiche. A *payada** filosófica. Um violeiro. Era um violeiro. Por isso sempre aparecia nas fotos com um violão, não porque soubesse tocar, mas para dizer, de um modo discreto, que só lhe interessava ser um violeiro argentino. Ou não?”, diz Renzi. “Era. E o que haveria de melhor? *Payador* e violeiro, com muita honra.”

12/2/68

Uma das aspirações de Macedonio era tornar-se inédito. Apagar suas pegadas, ser lido como se lê um desconhecido, sem prévio aviso. Várias vezes insinuou que estava escrevendo um livro de que ninguém jamais conheceria uma única página. Em seu testamento decidiu que o livro seria publicado em segredo, por volta de 1980. Ninguém deveria saber que o livro era seu. A princípio, pensou publicá-lo como um livro anônimo. Depois pensou que devia ser publicado com o nome de um escritor conhecido. Atribuir seu livro a outro: o plágio às avessas. Ser lido como se fosse esse outro escritor. Por fim resolveu usar um pseudônimo que ninguém pudesse identificar. O livro deveria ser publicado em segredo. Agradava-lhe a idéia de trabalhar num livro pensado para passar despercebido. Um livro perdido no mar dos livros futuros. A obra-prima voluntariamente desconhecida. Cifrada e escondida no futuro, como uma charada lançada à história.

A verdadeira legibilidade sempre é póstuma.

* Poesia improvisada que o *gaucho* (*payador*) canta, quase recitando, com a ajuda do violão. (N. T.)

14/8/68

Releio o *Diário escrito na Estância*. Macedonio escreveu-o entre janeiro e março de 1938, em La Suficiente, de Pilar. Anotações cotidianas absolutamente excepcionais, mescladas a sua leitura de Schopenhauer. “Eu sou quem melhor sentiu o assombroso desamparo de sua linguagem nas relações com o pensar. Na verdade, perco-me em meu pensar como quem sonha, como quem entra de súbito em seu pensamento. Sou aquele que conhece as delícias da perda.” Nesse *Diário* compreende-se por que o escritor não pode manter senão o diário da obra que não escreve.

2/5/71

A poética do romance. Polêmica implícita de Macedonio com Manuel Gálvez. Aí estão as duas tradições do romance argentino. Gálvez é sua antítese perfeita: o escritor esforçado, “social”, bem-sucedido, medíocre, que se apóia no bom senso literário.

Enquanto Witold Gombrowicz não chega à Argentina, pode-se dizer que Macedonio não tem ninguém com quem falar sobre a arte de fazer romances. *Transatlântico*, romance argentino, já é um romance macedoniano (para não falar de *Ferdydurke*). A partir de Gombrowicz pode-se ler Macedonio. Ou melhor, Gombrowicz permite que se leia Macedonio.

4/5/71

Em 1938, propõe-se a “publicar o romance em folhetim na *Crítica*, principalmente, ou no *La Nación*”. Movimento típico da

vanguarda: isolamento, ruptura com o mercado e ao mesmo tempo fantasias de ingressar nos meios de comunicação de massa. Estudar essa estratégia (sempre fracassada) é entender a tensão interna da forma em seu romance (os prólogos didáticos). A vanguarda é um gênero. Macedonio bem o sabia. Um escritor arribista, dizia, é aquele que ainda não arribou. Não é extraordinário, de todo modo, que tenha chegado a pensar no *Museu do romance da Eterna* como um folhetim?

Macedonio começa a escrever o *Museu* em 1904 e trabalha no livro até sua morte. Durante quase cinquenta anos se enterra metodicamente numa obra desmesurada. O exemplo de Musil, *O homem sem qualidades*. Um livro cuja própria concepção exclui a possibilidade de lhe dar fim. O romance infinito, que inclui todas as variantes e todos os desvios; o romance que dura o que dura a vida de quem o escreve.

9/7/71

No *Diário argentino* de Gombrowicz descubro uma nota sobre Macedonio que depois não consigo reencontrar (como se nunca tivesse existido). “Há um gaguejo próprio da linguagem argentina que me enche de uma estranha exaltação. É um ritmo mais ou menos assim: da, da, do, da, da, que é interno às próprias palavras e não se dá somente entre palavra e palavra. Uma letra e outra chocam-se como seixos numa lata. Macedonio Fernández é o único que soube transmitir esse toctoc, toctoc, toctoc do galope crioulo no estilo. Esse senhor Fernández, digo a meu amigo Mastronardi, esse senhor Fernández sabia, humm, escrever, humm, tinha, como direi?, uma idéia de ritmo, não é? Claro, com certeza, responde-me Mastronardi, como não?, de fato, não resta dúvida, é isso mesmo. Aceita mais um chazinho?”

6/7/73

O amor como clichê narrativo. No *Museu*, a história da Eterna, da mulher perdida, desencadeia o delírio filosófico. Constroem-se complexas construções e mundos alternativos. O mesmo se dá em “O Aleph” de Borges, que parece uma versão microscópica do *Museu*. O objeto mágico em que se concentra todo o universo substitui a mulher que se perdeu. Curiosamente, vários dos melhores romances argentinos contam a mesma coisa. Em *Adán Buenosayres*, em *O jogo da amarelinha*, em *Os sete loucos*, no *Museu do romance da Eterna*, a perda da mulher (quer se chame Solveig, La Maga, Elsa ou a Eterna, ou quer se chame Beatriz Viterbo) é a condição da experiência metafísica. O herói começa a ver a realidade como ela é e percebe seus segredos. Todo o universo se concentra nesse “museu” fantástico e filosófico.

Trata-se na realidade da tradição do tango. O homem que perdeu a mulher olha o mundo com olhos metafísicos e extrema lucidez. A perda da mulher é a condição para que o herói do tango adquira essa visão que o distancia do mundo e lhe permite filosofar sobre a memória, o tempo, o passado, a pureza esquecida, o sentido da vida. O homem ferido no coração pode, por fim, olhar a realidade como ela é e perceber seus segredos. Basta pensar nos heróis de Discépolo. O homem enganado, cético, moralista sem fé, vê enfim a verdade. Nesse sentido *Cambalache* de Discépolo é “O Aleph” dos pobres.

5/5/74

A leitura macedoniana: salteada, parcial, episódica, suspensa. Seus textos provocam microscopicamente o suspenso: são fo-

lhetins em fascículos, em miniatura. Quero dizer, usam a técnica do folhetim de suspender a ação, mas utilizam-na atomizada e condensada ao máximo e repetida várias vezes na mesma página.

30/9/78

Macedonio trabalhou os fragmentos dispersos da língua jurídica, filosófica, entrerriana, espanhola do século de ouro, de arrabalde, de comitê, traduzida do alemão, e tratou-as todas como se cada uma fosse um idioma diferente. Nisso se parece com o Joyce do *Finnegans*.

13/11/78

Longa conversa com Renzi sobre Macedonio Fernández. “Era ele, óbvio, quem escrevia os discursos de Hipólito Yrigoyen. Transferiu seu hermetismo barroco para a linguagem presidencial”, diz. Conheceram-se por intermédio de Clara Anselmi. “Yrigoyen o contrata pela primeira vez por ocasião de sua polêmica com Leopoldo Melo e Pedro Molina em 1912; arma-se uma facção no partido que se opõe à longa abstenção. Macedonio redige toda a polêmica. A partir daí empresta seu estilo à Causa. Nesses anos, Macedonio não publica nada. Quando se distancia de Yrigoyen, em 22, começa a publicar outra vez. Mas a partir daí quem permanece mudo é Yrigoyen. “Por esse lado”, diz Renzi, “caberia estudar os efeitos da política na língua de uma época. Trata-se, aliás, de uma tradição nacional. O discurso de Juárez Celman, por exemplo, quando assume o poder, foi escrito por Eduardo Wilde, e o texto da renúncia à presidência foi escrito por Ramón Cárcano. Por outro lado”, disse Renzi, “a partir daí

Macedonio começou a delirar com o presidente e o pôs como personagem central do *Museu*.”

9/10/80

“Mas há outra questão”, diz Renzi. “Qual é o problema maior da arte de Macedonio? As relações do pensamento com a literatura. O pensar, diria Macedonio, é algo que se pode narrar como se narra uma viagem ou uma história de amor, mas não do mesmo modo. Parece-lhe possível que num romance se expressem pensamentos tão difíceis e de forma tão abstrata quanto numa obra filosófica, mas com a condição de que pareçam falsos. Essa ilusão da falsidade”, disse Renzi, “é a própria literatura.”

A mulher gravada

Durante uns meses, faz alguns anos, vivi no Hotel Almagro, na esquina da Rivadavia com a Castro Barros. Ao lado do hotel fica a Federação de Boxe, e nas noites de quarta eu ia assistir às lutas. Plantada na porta do estádio havia uma mulher que vendia flores e trazia presa ao vestido uma foto de Macedonio Fernández. Chamava-se (ou se chama) Rosa Malabia, e durante vários meses eu a encontrava na porta da Federação de Boxe e a convidava para tomar chá na confeitaria Las Violetas. Nunca soube onde ela vivia, porque nunca quis me dizer; suponho que alugava ela também algum quartinho num hotel da boca-do-lixo ou que dormia num saguão. Tomava o café-da-manhã na igreja evangélica e comia o que lhe ofertavam os vendedores do mercado que ficava defronte à pensão.

Macedonio ela conhecera mocinha, aos quinze anos, quando ainda ia à escola. Dizia que naquele tempo Macedonio morava numa casinha lá pelos lados de Morón ou em Haedo e que o visitava porque morava perto e que seu pai era médico. Eu nunca soube onde ela arrumara a foto e nunca soube se o que me con-

tava era verdade. Suponho que de fato o conhecera e o amara; às vezes permanecia um instante calada e depois me dizia ser “totalmente macedoniana”, e com isso talvez quisesse dizer-me que era inocente. Outras vezes de repente se perdia um pouco e me olhava com olhos vazios, dizendo que estava morta e que tinha o corpo todo oco por dentro, como se fosse uma boneca de porcelana. Entrava e saía do asilo, desaparecia por dois ou três dias e, de repente, tornava a aparecer na porta da Federação de Boxe vendendo flores que roubava dos túmulos do cemitério da Chacarita. Chamavam-na a louca do gravador, porque carregava um gravador de fita, antiqüíssimo, como único pertence. Parece que anos antes trabalhara numa loja de consertos de televisores e gravadores, num quiosque nas passagens subterrâneas da Nove de Julho, e que recebera o gravador como indenização quando a demitiram. Carregava-o numa pequena maleta de papelão e o escutava quando estava sozinha. De um dia para outro não a vi mais. Disseram-me que havia sido internada no Moyano, mas quando fui visitá-la não me reconheceu ou não quis me receber.

Vários meses depois, certa tarde, chegou-me pelo correio um pacote com o gravador. Fora remetido de Olavarría e nunca fiquei sabendo se fora ela ou algum parente que se dera ao trabalho de lembrar-se de mim e mandar-me o aparelho. Era um velho Geloso de cabeçote duplo; hoje, se alguém o liga, ouve primeiro uma mulher que fala e parece cantar; depois a mesma mulher conversa sozinha e por fim uma voz, que pode ser a de Macedonio Fernández, diz algumas palavras.

Esse gravador e a voz de uma mulher que acredita estar morta e vende violetas na porta da Federação de Boxe da rua Castro Barros foram para mim a imagem inicial da máquina de Macedonio em meu romance *A cidade ausente*: a voz perdida de uma mulher com quem Macedonio conversa na solidão de um quarto de hotel.

Um cadáver sobre a cidade

Uma tarde Juan C. Martini Real me mostrou uma série de fotos do velório de Roberto Arlt. A mais impressionante era uma tomada do caixão pendurado no ar por cabos e suspenso sobre a cidade. Haviam armado o caixão no quarto dele, mas tiveram de retirá-lo pela janela com aparelhos e roldanas porque Arlt era grande demais para passar pelo corredor.

Aquele caixão suspenso sobre Buenos Aires é uma boa imagem do lugar de Arlt na literatura argentina. Morreu aos quarenta e dois anos e sempre será jovem e sempre estaremos tirando seu cadáver pela janela. O maior risco que sua obra corre hoje é o da canonização. Até agora seu estilo o resguardou de ir parar no museu: é difícil neutralizar aquela escrita, ela se opõe frontalmente à norma de hipercorreção que define o estilo médio de nossa literatura.

Há um estranho desvio na linguagem de Arlt, uma relação de distância e de estranheza com a língua materna que é sempre a marca de um grande escritor. Nesse sentido ninguém é menos argentino que Arlt (ninguém mais contrário à “tradição argenti-

na”): quem escreve é um estrangeiro, um recém-chegado que se orienta com dificuldade na vertigem de uma cidade desconhecida. Paradoxalmente, a realidade foi se acercando cada vez mais da visão “excêntrica” de Roberto Arlt. Sua obra pode ser lida como uma profecia: mais do que refletir a realidade, seus livros acabaram por cifrar sua forma futura.

As narrativas de Arlt (e em especial os extraordinários contos africanos, que são um dos pontos mais altos de nossa literatura) confirmam que ele buscou sempre a narração nas formas duras do melodrama e nos usos populares da cultura (os livros de divulgação científica, os manuais de sexologia, as interpretações esotéricas da Bíblia, os relatos de viagens a países exóticos, as velhas tradições narrativas orientais, os casos da crônica policial). O fascínio da narrativa passa pelo cinema de Hollywood e pelo jornalismo sensacionalista. A cultura de massa se apropria dos acontecimentos e os submete à lógica do estereótipo e do escândalo. Arlt transforma esse espetáculo na matéria de seus textos. Seus escritos captam o núcleo paranóico do mundo moderno: o impacto das ficções públicas, a manipulação da crença, a invenção dos fatos, a fragmentação do sentido, a lógica do complô.

Arlt é o mais contemporâneo de nossos escritores. Seu cadáver continua sobre a cidade. As roldanas e as cordas que o sustentam fazem parte das máquinas e das estranhas invenções que movem sua ficção rumo ao futuro.

Retrato do artista

Quando o conheci, o compositor Gerardo Gandini tinha seu estúdio num velho apartamento da rua Cochambamba que havia sido (e logo tornou a ser) de um amigo comum. O piano mal cabia no quarto, que parecia ter sido construído ao redor dele e às vezes, quando eu ia visitá-lo, Gandini tocava para mim a música que acabara de compor. Eram fragmentos de uma complexa obra em andamento, cuja realização me parecia cada vez mais milagrosa. Como era verão, as janelas ficavam abertas e a música surgia em meio ao rumor da cidade. Sempre que penso em Gandini, lembro dele naquele quarto em que só havia lugar para o piano, compondo uma obra extraordinária em meio às vozes e aos rumores da rua.

Quando terminava de tocar, Gandini virava-se, como quem desperta e, ao comprovar que eu estava ali, desatava a rir. E evidentemente aquilo era a totalidade de seu comentário.

Ninguém encarna melhor do que os músicos a dupla relação da arte com o presente e com a tradição. À medida que passavam os meses, fui me dando conta de que Gandini enfrentava

com ironia e sarcasmo esse duplo desafio. Por um lado, a dívida com um passado de altíssima perfeição como é o da herança musical; por outro, a tensa relação com a carga de cinismo, trivialidade e demagogia da cultura atual.

Fazer música contemporânea é enfrentar as máximas dificuldades com as mínimas defesas e em condições de extremo isolamento. A natureza não referencial da música faz ver com clareza o que nem sempre é visível em outras artes. A música deve mais à tradição musical do que a qualquer outra experiência, e essa tradição age às vezes como um legado que paralisa toda inovação.

Ao mesmo tempo, os músicos contemporâneos comprovam e dizem o que ninguém sabe: que a cultura de massa não é uma cultura da imagem, mas do ruído.

Pela janela aberta do estúdio de Gandini chegavam os rumores do mundo. Uma confusa profusão de sons inarticulados, cortinas musicais, alaridos políticos, vozes televisivas, sirenes policiais, anúncios de concertos internacionais de *rock-and-roll*.

No extraordinário capítulo das “Sereias” no *Ulysses* (que é dedicado à música), Joyce deu a perceber que o capitalismo é um matagal de ruídos e que não há *Ulysses* que resista àqueles cantos. A risada divertida de Gandini, quando parava de tocar, me fazia pensar que a mítica surdez de Beethoven fora a primeira resolução de um artista ante a crescente presença da cultura de massa como inferno sonoro.

“A única coisa que persiste e prolifera na música”, escreveu Gandini, “é o próprio processo da composição.”

Adolfo de Obieta conta que Macedonio Fernández às vezes sonhava uma música e se levantava de noite para tirá-la no piano. Na casa adormecida, escutavam-no tocar aquela melodia impossível.

As peças para piano de Gerardo Gandini me fazem pensar nessa imagem; um pianista insone busca, na noite, os restos de uma música que se perdeu. São sempre passos na neve: marcas silenciosas numa superfície branca. Ali se encerra o som dos sonhos.

O último conto de Borges

O último conto de Borges, o que imaginamos (surpreendidos pela perfeição desse fim) ser o último conto de Borges, surgiu de um sonho. Borges, aos oitenta anos, viu um homem sem rosto que num quarto de hotel lhe oferecia a memória de Shakespeare. “Essa felicidade me foi dada em Michigan”, conta Borges. “Não era a memória de Shakespeare no sentido da fama de Shakespeare, isso teria sido muito trivial; tampouco era a glória de Shakespeare, mas sim a memória pessoal de Shakespeare. E daí saiu o conto.”

Na narrativa, um escritor obscuro, que dedicou sua vida à leitura e à solidão, por meio de um artifício muito direto e simples (como os que Borges sempre preferiu para construir um efeito fantástico) é habitado pelas lembranças pessoais de Shakespeare. Volta-lhe então à memória a tarde em que escreveu o segundo ato de *Hamlet* e vê o lampejo de uma luz perdida no canto da janela, e o acorda e alegra uma melodia muito simples que jamais ouvira.

“À medida que transcorrem os anos, todo homem tem a obrigação de carregar o crescente fardo de sua memória. Duas

me oprimiam, confundindo-se às vezes: a minha e a do outro, incomunicável. A princípio as duas memórias não mesclaram suas águas. Com o tempo, o grande rio de Shakespeare ameaçou, e quase inundou, meu modesto caudal. Temeroso, percebi que estava esquecendo a língua de meus pais. Já que a identidade pessoal baseia-se na memória, temi por minha razão.”

A metáfora borgiana da memória alheia, com sua insistência na clareza das lembranças artificiais, está no centro da narrativa contemporânea. Na obra de Burroughs, de Pynchon, de Gibson, de Philip Dick, assistimos à destruição da lembrança pessoal. Ou melhor, à substituição da memória própria por uma cadeia de seqüências e lembranças alheias. Do ponto de vista narrativo, poderíamos falar da morte de Proust, no sentido da morte da memória como condição da temporalidade pessoal e da identidade verdadeira. Os narradores contemporâneos passeiam pelo mundo de Proust como Fabrizio em Waterloo: uma paisagem em ruínas, o campo depois de uma batalha. Não há memória própria nem lembrança verdadeira, todo passado é incerto e impessoal. Basta pensar no Joseph K. de Kafka, que sem dúvida é aquele que não pode recordar, aquele que parece não poder recordar qual é seu crime. Um sujeito cujo passado e cuja identidade são investigados. A tragédia de Joseph K. (o kafkiano propriamente dito, diria eu) é que ele busca recordar quem é. Em *O processo*, a processada é a memória.

As grandes narrativas de Borges giram em torno da incerteza da lembrança pessoal, em torno da vida perdida e da experiência artificial. A chave desse universo paranóico não é a amnésia e o esquecimento, mas a manipulação da memória e da identidade. Temos a sensação de que nos extraviamos numa rede que remete a um centro cuja arquitetura em si é perversa. É aí

que se define a política na ficção de Borges. Basta ler “A loteria na Babilônia” para perceber que a função do Estado como aparato de vigilância, a função do que se costuma chamar a inteligência do Estado, é a de inventar e construir uma memória incerta e uma experiência impessoal. (“Como todos os homens da Babilônia, fui procônsul; como todos, escravo; também conheci a onipotência, o opróbrio, os cárceres.”)

A figura vaidosa e vingativa de Scharlach, o Dândi, em “A morte e a bússola” (que parece o espelho no qual irá se refletir o Curinga de Jack Nicholson no *Batman* de Tim Burton), é um modelo barroco desse novo tipo de consciência. O herói vive na pura representação, sem nada pessoal, sem identidade. Herói é quem se dobra ao estereótipo, quem inventa para si uma memória artificial e uma vida falsa. Essa dissolução da subjetividade é o tema de “*Deutsches Requiem*”, seu conto extraordinário sobre o nazismo. A confissão do admirável (do execrável) Otto Dietrich zur Linde é na realidade uma profecia, ou seja, uma descrição antecipada do mundo em que vivemos. “Quantos saibam ouvir-me compreenderão a história da Alemanha e a futura história do mundo. Sei que casos como o meu, excepcionais e assombrosos agora, serão triviais muito em breve. Amanhã morrerei, mas sou um símbolo das gerações do futuro.”

A cultura de massa (ou melhor seria dizer a política de massa) foi vista com toda a clareza por Borges como uma máquina de produzir lembranças falsas e experiências impessoais. Todos sentem a mesma coisa e recordam a mesma coisa, e o que sentem e recordam não é o que viveram.

A prática arcaica e solitária da literatura é a réplica (melhor seria dizer, o universo paralelo) que Borges erige para esquecer o horror do real. A literatura reproduz as formas e os dilemas do

mundo estereotipado, mas em outro registro, em outra dimensão, como num sonho. No mesmo sentido, a figura da memória alheia é a chave que permite a Borges definir a tradição poética e a herança cultural. Recordar com uma memória alheia é uma variante do tema do duplo, mas é também uma metáfora perfeita da experiência literária.

A leitura é a arte de construir uma memória pessoal a partir de experiências e lembranças alheias. As cenas dos livros lidos voltam como lembranças privadas. (Robinson Crusoe retrocede ante uma pegada na areia; a caçula dos Compson escapa ao amanhecer pela janela do andar de cima; Remo Erdosain abre a porta da gerência guarnecida de vidros japoneses e compreende que já está perdido.) São acontecimentos entremeados ao fluir da vida, experiências inesquecíveis que voltam à memória, como uma música.

A tradição literária tem a estrutura de um sonho no qual se recebem as lembranças de um poeta morto. Podemos imaginar alguém que no futuro (num quarto de hotel, em Londres) começa de repente a ser visitado pelas lembranças de um obscuro escritor sul-americano a quem mal conhece.

Então vê a imagem de um pátio de mosaicos e de uma cisterna numa casa de dois pisos na esquina da Guatemala com a Serrano; vê a figura frágil de Macedonio Fernández na penumbra de um quarto vazio; vê uma tropa de cavalos de crina emaranhada que galopa solitária na planície, sob as profundezas do poente; vê um globo terrestre abandonado num hotel, entre dois espelhos que o multiplicam sem cessar; vê um bonde que cruza as ruas quietas da cidade de Buenos Aires e nele vê um homem que, com o livro encostado nos olhos de míope, lê pela primeira vez a *Comédia* de Dante; vê uma moça índia de melenas loiras e olhos azuis, vestida com duas mantas coloridas, que cruza lentamente a praça de um povoado na fronteira norte da província de

Buenos Aires; vê a chave enferrujada que abre a porta de uma vasta biblioteca na rua México; vê uma peça de bronze e um *hrön* e um relógio de areia; e vê o manuscrito perdido num livro de Conrad e o belo rosto inacessível de Matilde Urbach, que sorri na luminosa claridade de um entardecer de verão.

Talvez no futuro alguém, uma mulher que ainda não nasceu, sonhe receber a memória de Borges tal como Borges sonhou que recebia a memória de Shakespeare.

Os sujeitos trágicos

(literatura e psicanálise)

A relação entre psicanálise e literatura é, evidentemente, conflitiva e tensa. Para começar, os escritores sempre sentiram que a psicanálise falava de algo que já conheciam e sobre o qual era melhor manter-se calado. Faulkner e Nabokov, por exemplo, observaram que o psicanalista quer ouvir a voz secreta que os escritores, desde Homero, convocam, com a rotina solitária com que se convocam as musas; uma música frágil e remota que se mescla na linguagem e que sempre parece tocada pela graça. Ao contrário de *Ulysses*, mas próximos a Kafka, os escritores procuram (muitas vezes sem êxito) ouvir o canto sereno e sedutor das se-reias, para depois poder dizer o que ouviram. Sobre essa escuta incerta, impossível de provocar deliberadamente, sobre essa situação de espera tão sutil, os escritores sentiram que a psicanálise avançava como um louco furioso.

Há outro aspecto sobre o qual os escritores disseram algo que, parece-me, pode ser mais útil aos psicanalistas. Nabokov e também Manuel Puig, nosso grande romancista argentino, insistiram em algo que amiúde os psicanalistas não percebem ou não

explicitam: a psicanálise gera muita resistência, mas também muita atração; ela é uma das formas mais atraentes da cultura contemporânea. Em meio à crise generalizada da experiência, a psicanálise traz uma épica da subjetividade, uma versão violenta e obscura do passado pessoal. Ela é, pois, atraente porque todos aspiramos a uma vida intensa; em meio a nossa vida secularizada e trivial, seduz-nos admitir que, num lugar secreto, experimentamos ou experimentávamos grandes dramas; que quise-mos sacrificar nossos pais no altar do desejo; que seduzimos nossos irmãos e lutamos com eles até a morte numa guerra íntima; que invejamos a juventude e a beleza de nossos filhos e que nós também (ainda que ninguém saiba) somos filhos de reis abandonados à margem do caminho da vida. Somos o que somos, mas também somos outros, mais cruéis e mais atentos aos sinais do destino. A psicanálise nos convoca a todos como sujeitos trágicos; nos diz que há um lugar no qual somos sujeitos extraordinários, temos desejos extraordinários, lutamos contra tensões e dramas de grande profundidade, e isso é muito atraente. Assim sendo, e como bem diz Freud, a psicanálise gera resistência e é uma arte da resistência e da negociação, mas também é uma arte da guerra e da representação teatral, intensa e única.

Por isso Nabokov via a psicanálise como um fenômeno da cultura de massa, considerava decisivo esse elemento de atração, essa promessa que nos vincula às grandes tragédias e às grandes traições, e via aí um procedimento clássico do melodrama e da cultura popular: o sujeito é convocado a um lugar extraordinário que o arranca de sua experiência cotidiana.

E Manuel Puig dizia algo que sempre me pareceu muito produtivo, e que sem dúvida foi decisivo na construção de sua própria obra. Dizia Puig que o inconsciente tem a estrutura de um fo-

lhetim. Ele, que escrevia suas ficções muito interessado na estrutura das telenovelas e dos grandes folhetins da cultura de massa, conseguiu captar a dramaticidade implícita na vida de cada um, que a psicanálise põe como central na construção da subjetividade.

Em tudo isso, portanto, há um tipo de relação ambígua: por um lado, a psicanálise avança sobre uma zona obscura, que o artista preserva e prefere esquecer; mas, por outro, a ela se apresenta como uma espécie de alternativa: faz o mesmo que a arte, gera um tipo de bovarismo, no sentido da experiência de Madame Bovary, que lia aqueles romancesinhos cor-de-rosa como se fossem o oráculo de sua própria vida e o modelo de seus sentimentos. A psicanálise constrói um relato secreto, uma trama invisível e hermética, feita de paixões e crenças, que modela a experiência.

Vou acrescentar aqui mais duas anotações: uma, sobre como a literatura usou a psicanálise, e outra sobre o modo como a psicanálise usou a literatura. Para a primeira questão, podemos desde logo esquecer experiências um pouco superficiais como a do surrealismo ou a da *beat generation*, que confundiam escrever sem pensar com ouvir a voz secreta da sereia de Kafka (que é muda); confundiam, ou tentavam confundir, a espera da graça e a paciência do poeta com um procedimento mecânico de escrita automática: a musa é uma dama suficientemente frágil para esperar tratamento mais delicado que esse escrever que se deixa levar por uma espécie de vitalismo precipitado; é um pouco ingênuo, sem dúvida, supor que essa é a maneira de conectar-se com o inconsciente no trabalho.

Quem assumiu a relação com a psicanálise como chave de sua obra foi talvez o maior escritor do século XX: James Joyce. Foi

ele quem melhor utilizou a psicanálise, porque viu nela um modo de narrar; soube perceber na psicanálise a possibilidade de uma construção formal, leu em Freud uma técnica narrativa e um uso da linguagem. É certo que Joyce conhecia a *Psicopatologia da vida cotidiana* e *A interpretação dos sonhos*: a presença de ambas é muito visível na escrita do *Ulysses* e do *Finnegans Wake*. Não nos temas: não se tratava para Joyce de refinar a caracterização psicológica dos personagens, como se costuma crer, trivialmente, que seria o modo de a psicanálise ajudar os romancistas, oferecendo-lhes melhores instrumentos para a caracterização psicológica. Não: Joyce percebeu que havia aí modos de narrar e que, na construção de uma narrativa, o sistema de relações que definem a trama não deve obedecer a uma lógica linear; e que dados e cenas remotas ressoam na superfície do relato e se enlaçam secretamente. O chamado monólogo interior é a voz mais visível de um modo de narrar que percorre todo o livro: associações inesperadas, jogos de palavras, condensações incompreensíveis, evocações oníricas. Assim, Joyce utilizou a psicanálise como ninguém e produziu na literatura, no modo de construir uma história, uma revolução que não tem mais volta.

E me parece que o *Finnegans Wake*, que com certeza é uma das experiências literárias extremas do século XX, se constrói em grande medida sobre a estruturação formal que se pode inferir de uma leitura criativa da obra de Freud: uma leitura que não se preocupa com a temática, mas com o modo pelo qual se desenvolvem certas formas, certas construções.

Quando perguntavam a Joyce sobre sua relação com Freud, ele retrucava: “Joyce em alemão é Freud”. Joyce e Freud querem dizer “alegria”; nesse sentido, querem dizer o mesmo, e a resposta de Joyce era, parece-me, uma prova da consciência que ele

tinha de sua relação ambivalente, mas de respeito e interesse, com Freud. O que Joyce dizia me parece ser: estou fazendo o mesmo que Freud. No mais livre, mais autônomo e mais produtivo dos sentidos.

Joyce manteve outra relação com a psicanálise ou, melhor dizendo, com um psicanalista, e nessa relação pessoal, numa anedota, se sintetiza um elemento-chave da tensão entre psicanálise e literatura. Joyce era muito atento à voz das mulheres. Escutava as mulheres que lhe eram próximas: escutava Nora, sua mulher, uma mulher extraordinária; escutando-a, escreveu muitas das melhores páginas do *Ulysses*, e os monólogos de Molly Bloom têm muito a ver com as cartas que Nora lhe havia escrito em diversos momentos da vida. Digamos que Joyce era muito atento à voz feminina, à voz secreta das mulheres que amava. Sabia ouvir. Ele, que escreveu *Ulysses*, não temia ouvir ali, junto dele, o canto sinistro e sedutor das sereias.

Enquanto estava escrevendo o *Finnegans Wake* era sua filha, Lucia Joyce, quem ele escutava com muito interesse. Lucia acabou psicótica, morreu internada numa clínica suíça em 1962. Joyce nunca quis admitir que sua filha estivesse doente e procurava instigá-la a sair, a buscar na arte um ponto de fuga. Uma das coisas que Lucia fazia era escrever. Joyce a instigava a escrever, lia seus textos, e Lucia escrevia, mas ao mesmo tempo se colocava sempre em situações difíceis, até que por fim recomendaram a Joyce que fosse consultar Jung.

Estavam vivendo na Suíça, e Jung, que escrevera um texto sobre o *Ulysses* e portanto sabia muito bem quem era Joyce, tinha ali sua clínica. Joyce então foi vê-lo, para lhe expor o dilema da filha, e disse a Jung: “Aqui estão os textos que ela escreve, e o que ela escreve é o mesmo que eu escrevo”, porque ele estava escrevendo o *Finnegans Wake*, um texto totalmente psicótico, se o olharmos dessa perspectiva: inteiramente fragmentado, onírico,

atravessado pela impossibilidade de construir com a linguagem outra coisa que não seja a dispersão. Assim, Joyce disse a Jung que sua filha escrevia a mesma coisa que ele, e Jung lhe respondeu: "Mas onde você nada, ela se afoga". É a melhor definição que conheço da distinção entre um artista e... outra coisa, que não vou chamar de outro modo que não esse.

A ARTE DA NATAÇÃO

De fato, a psicanálise e a literatura têm muito a ver com a natação. A psicanálise é em certo sentido uma arte da natação, uma arte de manter à tona no mar da linguagem pessoas que estão sempre fazendo força para afundar. E um artista é aquele que nunca sabe se vai poder nadar: pôde nadar antes, mas não sabe se vai poder nadar da próxima vez que entrar na linguagem.

Seja como for, a literatura deve à psicanálise a obra de Joyce. Ele foi capaz de ler a psicanálise, como foi capaz de ler outras coisas. Foi um grande escritor porque soube entender que havia maneiras de fazer literatura fora da tradição literária; que era possível encontrar maneiras de narrar nos catecismos, por exemplo; que a narração, as técnicas narrativas não estão atadas somente às grandes tradições narrativas, mas que se podem encontrar modos de narrar em outras experiências contemporâneas; a psicanálise foi uma delas.

A outra questão é o que a psicanálise deve à literatura: deve muito. Podemos falar da relação que Freud estabeleceu com a tragédia, mas não me refiro aos conteúdos de certas tragédias de Sófocles, de Shakespeare, das quais surgiram metáforas temáticas sobre as quais Freud construiu um universo de análises. Refiro-me à tragédia como forma que estabelece uma tensão entre o herói e a palavra dos mortos.

Em literatura, tende-se a ver a tragédia como um gênero que estabeleceu uma tensão entre o herói e a palavra dos deuses, do oráculo, dos mortos, uma palavra que vinha do outro lado, que lhe era dirigida e que o sujeito não entendia. O herói escuta um discurso personalizado mas enigmático — é claro para os demais, porém ele não o compreende, ainda que em sua vida obedeça a esse discurso que não compreende. Esse é Édipo, Hamlet, Macbeth, esse é o ponto em torno do qual gira a tragédia na discussão literária, como gênero que principia com Nietzsche e chega a Brecht. A tragédia, como forma, é essa tensão entre uma palavra superior e um herói que tem com essa palavra uma relação pessoal.

Essa estruturação tem muito a ver com a psicanálise, o que não vejo assinalado para além da insistência no temático: claro, no *Édipo* há um problema com pais e mães, e no *Hamlet* há um problema com uma mãe, isso não se discute. No *Hamlet*, porém, há também um pai que fala depois de morto.

Outra forma mediante a qual pensar a relação entre a psicanálise e a literatura é o gênero policial. É o grande gênero moderno; inventado por Poe em 1843, inundou o mundo contemporâneo. Hoje encaramos o mundo com base nesse gênero, hoje vemos a realidade sob a forma do crime, como dizia Bertolt Brecht. A relação entre a lei e a verdade é constitutiva do gênero, que é bastante popular, como era a tragédia. A exemplo dos grandes gêneros literários, o policial foi capaz de discutir o mesmo que discute a sociedade, mas em outro registro. É isto o que faz a literatura: discute a mesma coisa de outra maneira. O que é um delito, o que é um criminoso, o que é a lei? Discute o mesmo que discute a sociedade, mas de outra maneira. Se a pessoa não entende que ela discute de outra maneira, acaba por pedir à litera-

tura que faça coisas que melhor as faria o jornalismo. A literatura discute os mesmos problemas que discute a sociedade, mas de outra maneira, e essa outra maneira é a chave de tudo. Uma das formas que assume é o gênero policial, que vem discutindo as relações entre lei e verdade, a não-coincidência de verdade e lei, o enigma como centro secreto da sociedade, como um *aleph* cego.

Poe inventa um sujeito extraordinário, o detetive, destinado a estabelecer a relação entre a lei e a verdade. O detetive está aí para interpretar algo que aconteceu, do qual restaram certos sinais, e pode cumprir essa função porque está fora de qualquer instituição. O detetive não pertence ao mundo do delito nem ao mundo da lei; não é um policial e tampouco um criminoso (ainda que tenha traços deste último). Dupin, Sherlock Holmes, Marlowe, o detetive particular está aí para fazer ver que a lei, em seu lugar institucional, a polícia, funciona mal. E ao mesmo tempo o detetive é o derradeiro intelectual, mostrando que a verdade já não está nas mãos dos sujeitos puros do pensar (como o filósofo clássico ou o cientista), mas deve ser construída em situação de perigo, função que passa a encarnar. Vai dizer a verdade, vai descobrir a verdade que é visível, mas que ninguém viu, e vai denunciá-la.

Surge aqui um paradoxo que o gênero (e Poe mais que ninguém) resolve de um modo exemplar: como falar de uma sociedade que por sua vez nos determina, de que lugar externo julgá-la, se também nós estamos dentro dela? O gênero policial dá uma resposta que é extrema: o detetive, ainda que faça parte do universo que analisa, pode interpretá-lo porque não tem relação com nenhuma instituição, nem sequer com o casamento. É solteiro, é marginal, está isolado. O detetive não pode incluir-se em nenhuma instituição social, nem mesmo na mais microscópica, a célula básica da família, porque, uma vez incluído, não poderá dizer o que tem de dizer, não poderá ver, não terá distância sufi-

ciente para perceber as tensões sociais. Há um elemento alheio a toda instituição no sistema interpretativo que o detetive encarna: ele está fora, e muitos de seus traços marcam essa distância (a vida noturna e algo perversa de Dupin, a cocaína de Sherlock Holmes, o álcool e a solidão de Marlowe), suas manias são formas de sublinhar a diferença.

Na tragédia, o sujeito recebe uma mensagem que lhe é dirigida, interpreta-a mal, e a tragédia é o percurso dessa interpretação. No policial, quem interpreta pôde se desligar e fala de uma história que não é a dele, se ocupa de um crime e de uma verdade da qual está à parte, mas na qual se acha estranhamente implicado. Parece-me que a psicanálise tem algum parentesco com essas formas.

O romance polonês*

* Intervenção no debate “Sobre o romance argentino”, Primeiro Encontro de Literatura e Crítica, Universidad Nacional del Litoral, 1986.

No *Transatlântico* de Gombrowicz (para começar com um dos melhores romances escritos neste país) há uma cena memorável. Trata-se de uma espécie de desafio sarcástico entre cantadores envolvendo um obscuro escritor polonês, chamado obviamente “Gombrowicz”, e um escritor argentino em quem se identificam facilmente os traços de Eduardo Mallea, o romancista argentino por excelência nesses anos. Esse “Mallea” (que também pode ser Mujica Láinez, mas lembra sobretudo Carlos Argentino Daneri) posa de refinado e erudito e desfila pelo inferno das influências: cada vez que “Gombrowicz” fala, ele o faz ver que tudo o que diz já foi dito por outro. Despojado de sua originalidade, o europeu aristocrático e vanguardista se vê empurrado quase sem se dar conta para o lugar da barbárie. A partir daí, a política de “Gombrowicz” nesse duelo é recorrer à tática da ironia selvagem e da investida hermética: age como se esperaria que agissem os índios *ranqueles* no livro de Mansilla.

Gosto dessa cena: circulam aí os tons e as intrigas da ficção argentina. As linguagens estrangeiras, a guerra e a paixão das ci-

tações. Os problemas da inferioridade cultural é que são postos em jogo e ficcionalizados. *Transatlântico* é, nesse sentido, uma versão ampliada e nacional de *Ferdydurke*: o inferior, o imaturo e ainda não desenvolvido é aqui a tradição polonesa, heróica e romântica. O que acontece quando alguém pertence a uma cultura secundária? O que acontece quando alguém escreve numa língua marginal? Sobre essas questões Gombrowicz reflete em seu *Diário*, e a cultura argentina lhe serve de laboratório para experimentar suas hipóteses.

Nesse ponto, Borges e Gombrowicz se aproximam. Basta pensar num dos textos fundamentais da poética borgiana: “O escritor argentino e a tradição”. O que quer dizer a tradição argentina? Borges parte dessa pergunta, e o ensaio é um manifesto que acompanha a construção ficcional de “O Aleph”, seu relato sobre a escrita nacional. Como chegar a ser universal neste subúrbio do mundo? Como safar-se do nacionalismo sem deixar de ser argentino (ou “polonês”)? Deve-se ser “polonês” (ou “argentino”) ou resignar-se a ser um “europeu exilado” (tal como Gombrowicz em Buenos Aires)? No Alcorão, já se sabe, não há camelos, mas o universo, cifrado num *aleph* (talvez apócrifo, talvez um falso *aleph*), pode estar no sótão de uma casa na rua Garay, no bairro de Constitución, invadido pelos italianos e pela modernidade kitsch.

A tese central do ensaio de Borges é que as literaturas secundárias e marginais, deslocadas das grandes correntes européias, têm a possibilidade de dar às grandes tradições um tratamento próprio, “irreverente”. Borges dá como exemplo disso, além da literatura argentina, a cultura judaica e a literatura irlandesa. Sem dúvida, poderíamos acrescentar a essa lista a literatura polonesa e, em especial, Gombrowicz.

Povos de fronteira, que se movem entre duas histórias, em dois tempos e muitas vezes em duas línguas. Uma cultura nacio-

nal dispersa e fraturada, em tensão com uma tradição dominante de alta cultura estrangeira. Para Borges (como para Gombrowicz), esse lugar incerto permite um uso específico da herança cultural: os mecanismos de falsificação, a tentação do roubo, a tradução como plágio, a mescla, a combinação de registros, a barafunda de filiações. Essa seria a tradição argentina.

E quando digo tradição, quero dizer a grande tradição: a história dos estilos.

É possível imaginar a cena de *Transatlântico* falada em francês (e isso não a faria menos “argentina”). Ou tem-se de imaginar o espanhol de Gombrowicz. E o que teria acontecido se ele tivesse escrito *Transatlântico* em espanhol? Quero dizer, o que teria acontecido se Gombrowicz tivesse se tornado um Conrad (um polonês que, como todos sabemos, mudou de língua e ajudou a definir o inglês literário moderno)? Podemos conjecturar os efeitos do espanhol de Gombrowicz na literatura argentina. Roberto Arlt vem logo à mente. Alguém que quis denegri-lo disse que Arlt falava o lunfardo com sotaque estrangeiro. Essa é uma excelente definição do *efeito* que seu estilo produz. E serve também para imaginar o que pode ter sido o espanhol de Gombrowicz: essa mescla rara de formas populares e sotaque eslavo.

Viver em outra língua, já se disse, é a experiência do romance moderno: Conrad, claro, ou Jerzy Kosinski, mas também Nabokov, Beckett ou Isak Dinesen. O polonês era uma língua que Gombrowicz usava quase exclusivamente na escrita, como se fosse um idioleto, uma língua privada. Por isso *Transatlântico*, primeiro romance que escreve no exílio, quinze anos depois de *Ferdydurke*, estabelece um pacto extremo com a língua polonesa. O romance é quase intraduzível, como ocorre sempre que um artista está longe de sua língua e mantém com ela uma relação excessiva, na qual se mesclam o ódio e a nostalgia. Ou não é o *Finnegans Wake* o grande texto da língua exilada? Digo isso por-

que me parece que a estranheza é a marca dos dois grandes estilos que se produziram no romance argentino do século xx: o de Roberto Arlt e o de Macedonio Fernández. Parecem línguas exiladas: soam como o espanhol de Gombrowicz.

Quando pensamos no cruzamento de duas línguas, na certa logo nos ocorre Borges, o espanhol de Borges, preciso e claro, quase perfeito. Um estilo cuja genealogia o próprio Borges remontava a Paul Groussac. Um europeu aclimatado no Prata que, ao contrário de Gombrowicz, mudou de língua e passou a escrever em espanhol, definindo pela primeira vez as normas do estilo literário na Argentina. (Nesse sentido, cabe dizer que nosso Conrad é Groussac.) Ali busca Borges as origens “argentinas” de seu estilo. Claro, qualquer um de nós encontra hoje facilmente torneios borgianos na escrita de Groussac (mas isso é culpa de “Kafka e seus precursores”).

O estilo de Borges produz um efeito paradoxal: estilo inimitável (mas fácil de plagiar), as maneiras de sua escrita se transformaram nas garantias escolares do bom uso da língua. “Para nós, escrever bem era escrever como Lugones”, dizia Borges, definindo perversamente o seu próprio lugar na literatura argentina contemporânea. Como fazer para calar os epígonos? (Para escapar, às vezes é preciso trocar de língua.)

O estilo de Borges influenciou retrospectivamente na história e na hierarquia dos estilos na literatura argentina. Groussac, Lugones, Borges: essa linha define as convenções dominantes da língua literária. Para essa tradição, os estilos de Arlt e de Macedonio são línguas estrangeiras.

Borges leva à perfeição um estilo construído a partir de uma relação deslocada com a língua materna. Tensão entre o idioma em que se lê e o idioma em que se escreve, o que Borges condensou numa única anedota (sem dúvida apócrifa). O primeiro livro que li em minha vida, disse ele, foi o *Quixote* em inglês.

Quando o li no original, pensei que fosse uma tradução ruim. (Nessa anedota já se acha, com certeza, o Pierre Menard.) Como ler o espanhol como se fosse inglês? Ou melhor: como escrever num espanhol que tenha a precisão do inglês, mas que conserve os ritmos e os tons da fala nacional? Quando resolveu esse dilema, Borges construiu uma das melhores prosas já escritas nessa língua desde Quevedo.

Da relação de Gombrowicz com as duas línguas, do cruzamento entre o polonês e o espanhol, resta-nos a tradução argentina de *Ferdydurke*, publicada em 1947. Conheço poucas experiências literárias tão extravagantes e tão significativas. Gombrowicz escrevia um primeiro rascunho, vertendo o romance para um espanhol inesperado e quase onírico, que mal conhecia. Um escritor que escreve numa língua que não conhece, ou que mal conhece, e com a qual mantém uma relação exterior e fascinada. Ou, se preferirem: um grande romancista que explora uma língua desconhecida, buscando transpor para o outro lado os ritmos de sua prosa polonesa. A tendência de Gombrowicz, segundo contam, era inventar uma língua nova: não criar neologismos (embora eles existam no romance, como o inesquecível *cuculeítos*), mas forçar o sentido das palavras, transpô-las de um contexto para outro e obrigá-las a aceitar significados novos. Sobre esse material primário começava o trabalho de uma equipe heterogênea e delirante, “sob a presidência de Virgilio Piñera, insigne representante das letras da remota Cuba”, como recorda Gombrowicz no prólogo à primeira edição. Gombrowicz e Piñera estavam rodeados de uma série móvel de ajudantes, entre os quais figuravam, claro, os moradores do bairro e os jogadores de xadrez e de carteados que freqüentavam a confeitaria Rex, trazendo seus aportes lingüísticos quando as discussões subiam demasiado de tom. Essa equipe não sabia polonês, e os debates eram muitas vezes traduzidos para o francês, língua a que Gombro-

wicz e Piñera recorriam quando o espanhol já não admitia novas torções. Cubano, francês, polonês, “argentino”: o que se chama uma mescla verbal, uma matéria viva.

Gombrowicz, na verdade, reescreveu o *Ferdydurke*. É preciso comparar essa versão com as traduções em inglês ou em francês para, então, notar que se trata de um único texto. Sabemos até onde Joyce foi capaz de chegar quando traduziu para o italiano o fragmento de “Anna Livia Plurabelle” do *Finnegans*; conhecemos as versões para o inglês que Beckett nos deixou de seus romances, mas é difícil imaginar uma experiência parecida com a de Gombrowicz com o *Ferdydurke*, no andar de cima do café Rex da rua Corrientes, na Buenos Aires de meados dos anos 40.

As traduções têm uma importância decisiva na história dos estilos. O *Ferdydurke* “argentino” de Gombrowicz é um dos textos mais singulares de nossa literatura. Antes de mais nada, cabe dizer que é uma tradução ruim, no sentido em que Borges se referia à língua de Cervantes. Na versão argentina do *Ferdydurke*, o espanhol é forçado quase até a ruptura, crispado e artificial, parece uma língua futura. Soa, na realidade, como uma combinação (um cruzamento) dos estilos de Roberto Arlt e Macedonio Fernández.

E tem mesmo um quê disso, eu diria. Como se o *Ferdydurke* “argentino” se ligasse em segredo às linhas mestras do romance argentino contemporâneo. Hoje, em que o debate sobre o estilo de Arlt parece liquidado, caberia dizer que Gombrowicz foi dos primeiros a abrir caminho à leitura dos tons que se apartam das normas definidas do estilo médio e convencional. Este é um país, escreveu, onde o jornaleiro ambulante que apregoa a revista literária da elite refinada tem mais estilo que todos os redatores da própria revista. Queria dizer, obviamente, que as formas cristalizadas da língua literária, as maneiras e manias dos estilos já convencionalizados anulam qualquer música da língua e que,

nos lugares mais escuros e inesperados, se podem captar os tons de um estilo novo.

Quanto a Macedonio Fernández, cumpriria dizer que é o único escritor argentino com quem Gombrowicz tem real afinidade. De fato, Macedonio é o primeiro que dá a conhecer um texto de Gombrowicz em espanhol. Em 1944, publica “Filifor forrado de niño”, do *Ferdydurke*, em sua revista *Los papeles de Buenos Aires*. Terão se encontrado, Macedonio e Gombrowicz? Naqueles anos, os dois viviam isolados em paupérrimos quartos de pensão, certos de seu valor, mas indecisos quanto ao futuro de suas obras. Em mais de um sentido eram, um para o outro, o único leitor possível. Pode-se supor quase com certeza que Macedonio leu o *Ferdydurke*, porque aparecem referências ao romance num de seus escritos inéditos. E quanto a Gombrowicz, era sem dúvida o único leitor possível do *Museu do romance da Eterna*, o único, quero dizer, à altura do projeto macedoniano.

Arlt, Macedonio, Gombrowicz. O romance argentino se constrói nesses cruzamentos (mas também com outras intrigas). O romance argentino seria um romance polonês: quero dizer, um romance polonês traduzido para um espanhol futuro, num café de Buenos Aires, por um bando de conspiradores liderados por um conde apócrifo. Toda verdadeira tradição é clandestina, se constrói retrospectivamente e assume a forma de um complô.

Pois bem (depois de tudo), será que se pode falar assim? Será que se pode falar de um romance *argentino*? Que características teria?

Todos nós, romancistas argentinos, escrevemos (também) para responder a essa pergunta.

Notas sobre literatura em um Diário*

* Em *Homenaje a Ana M. Barrenechea*, Lía e Isaías Lerner (eds.), Madri, Castalia, 1984.

TERÇA-FEIRA

Longa conversa com Renzi sobre Macedonio Fernández. Ele não reconhece nenhum outro escritor na história da literatura argentina. Vê nele uma combinação insuperável de Paul Valéry, Lawrence Sterne e Hipólito Yrigoyen. Macedonio, diz Renzi, é um grande escritor político. O único grande escritor político que a literatura argentina produziu desde Sarmiento. Soube fixar o estilo radical, e os historiadores deveriam lê-lo para conhecer os efeitos da política na língua de uma época.

Mas há uma outra questão, diz Renzi. Qual é o problema maior da arte de Macedonio? A relação do pensamento com a literatura. Parecia-lhe possível expressar numa obra pensamentos tão difíceis e de forma tão abstrata como numa obra filosófica, mas sob a condição de que ainda não tivessem sido pensados. Esse “ainda não”, diz Renzi, é a própria literatura. O pensar, diria Macedonio, é algo que se pode narrar como se narra uma viagem ou uma história de amor, mas não do mesmo modo.

DOMINGO

Um tratamento quase onírico da política está na base e é o motor da ficção de Arlt. Seus textos evoluem na direção de um manejo cada vez mais abstrato e descarnado do social. Em *O criador de gorilas* pode-se ver a máquina narrativa arltiana funcionando em estado puro. Ali, a escrita tornou-se totalmente independente das referências imediatas, e a África age como o próprio espaço da ficção. Essa é a marca de Arlt. Há que dizer, pois, que a violência social que define a realidade argentina dos anos 30 está mais bem representada nesses contos africanos do que em qualquer outra parte.

SEXTA-FEIRA

Marcel Mauss narra um costume dos habitantes de uma tribo da Oceania que se pode, em certo sentido, considerar o germe de uma nova moral: o assassino tem de viver na casa da vítima e substituir o morto.

Bertolt Brecht conta a história de um estudante de filosofia (eminente discípulo de Simmel) que, por responsabilidade familiar, se converte num bem-sucedido homem de negócios. Na velhice, dedica-se por fim a escrever um tratado de moral, mas, tão logo o termina, esquece-o num trem. Torna a escrevê-lo do começo, e incorpora o acaso como o fundamento de seu sistema ético. Fazer da perda o princípio de reestruturação de todo o sistema é (segundo Brecht) uma lição que só se pode aprender no mundo dos negócios.

QUINTA-FEIRA

A primeira vez que fui ao teatro, assisti à montagem de um drama rural numa tenda paupérrima. A companhia acampara num terreno baldio nos arredores de minha casa. Os atores sentavam-se nas poltronas de madeira clara que lhes emprestara minha mãe. Para mim, a presença daqueles móveis familiares tirava toda a verdade da representação.

SEGUNDA-FEIRA

Uma das cenas mais famosas da história da filosofia é um efeito do poder da literatura. Nietzsche, ao ver como um cocheiro castigava brutalmente um cavalo caído, abraça-se chorando ao pescoço do animal e o beija. Foi em Turim, em 3 de janeiro de 1888, e essa data marca, em certo sentido, o fim da filosofia: com esse fato começa a chamada loucura de Nietzsche, que, tal como o suicídio de Sócrates, é um acontecimento inesquecível na história da razão ocidental. O incrível é que a cena é uma repetição literal de uma situação de *Crime e castigo* de Dostoiévski (parte I, capítulo 5), na qual Raskólnikov sonha com uns camponeses bêbados que batem num cavalo até matá-lo. Dominado pela compaixão, Raskólnikov se abraça ao pescoço do animal caído e o beija. Ninguém parece ter reparado no bovarismo de Nietzsche, que repete uma cena lida. (A teoria do Eterno Retorno pode ser vista como uma descrição do efeito de falsa memória que a leitura produz.)

SEXTA-FEIRA

A vanguarda é uma das ideologias espontâneas de todo escritor. (A outra é o realismo.) Se ser de vanguarda quer dizer ser

“moderno”, todos nós, escritores, queremos ser de vanguarda. A modernidade é o grande mito da literatura contemporânea. Ao mesmo tempo, nos dias de hoje, pelo menos na Argentina, a vanguarda converteu-se num gênero. Existe uma maneira cristalizada, tão plena de convicções e de regras que se poderia escrever um romance de vanguarda com a mesma facilidade com que se pode escrever, por exemplo, um romance policial. Por tudo isso, caberia dizer, enfim, que o problema não está tanto em uma obra ser ou não de vanguarda: o fundamental para um escritor é que o público e a crítica sejam de vanguarda.

QUINTA-FEIRA

(De um curso sobre Brecht.) Brecht “retém” o melhor da teoria literária soviética dos anos 20 (em especial Tiniánov, Tretiakov, Brik) e é o único que lhe dá seguimento nos anos duros da década de 30, em que impera o realismo socialista. Daí a polêmica entre Brecht e Lukács não ser, na realidade, senão uma versão condensada da luta entre as duas tradições centrais da crítica marxista. Os escritos sobre literatura de Brecht devem ser lidos no âmbito da teoria literária inaugurada por Tiniánov e desenvolvida por Bakhtin, Mukaróvski e Walter Benjamin.

Em 1923, em Berlim, Brecht conhece a diretora teatral soviética Asja Lacis, e é ela que o põe em contato com as teorias e experiências da vanguarda soviética. Por intermédio de Asja Lacis, Brecht conhece a teoria da *ostranenie* elaborada pelos formalistas russos e por ele traduzida como efeito de estranhamento, ou simplesmente efeito v. É notável o deslocamento operado por Brecht para mostrar a origem russa de sua teoria do distanciamento. Afirma que sua descoberta se dá em 1926, graças a Asja

Lacis. A atriz, que tem um papel na adaptação feita por Brecht de *Eduardo II* de Marlowe, pronuncia o alemão com um marcado sotaque russo, e ouvi-la recitar o texto produz um efeito de desnaturalização que contribui para que ela desvende um estilo e uma escrita literária baseados no desnudamento dos procedimentos. Nessa inflexão russa que persiste na língua alemã está, deslocada como num sonho, a história da relação entre a *ostranenie* e o efeito de estranhamento.

Algum dia seria preciso escrever um texto sobre Asja Lacis. Colaboradora de Meyerhold e de Eisenstein, próxima do grupo de Maiakóvski, é a amante de Walter Benjamin, e por intermédio dela Brecht e Benjamin se conhecem. Em fins dos anos 30, Asja Lacis desaparece num campo de concentração stalinista. “Asja Lacis já não me escreve”, registra Brecht em seu Diário em janeiro de 1939. Pode-se ainda apreciar a altiva e belíssima figura de Asja Lacis eternizada numa seqüência de *A ópera dos três vinténs*, filmada por Pabst em 1931.

TERÇA-FEIRA

Não vejo que sentido pode ter, diz Renzi, escrever algo sobre Asja Lacis. Existem outras mulheres mais interessantes que podem servir de tema para uma narrativa. Por exemplo?, pergunto. Por exemplo, responde ele, a filha de Madame Bovary. Alguém deveria escrever uma biografia da filha de Madame Bovary. Na última página do livro começa outro romance, diz Renzi, e se levanta para ir buscar o livro de Flaubert. “Uma vez vendido tudo, sobraram doze francos e setenta e cinco centavos, que serviram para pagar a viagem da senhorita Bovary à casa de sua avó. A boa senhora morreu naquele ano; como o tio Roualt estivesse parálítico, uma tia encarregou-se da órfã. É po-

bre e a manda ganhar a vida como fiandeira de algodão.” A vida de uma operária têxtil que é a filha de Madame Bovary, diz Renzi, esse tema me interessa mais do que a história da amante de Walter Benjamin.

SÁBADO

Não pode haver uma história da língua literária na Argentina, de seus níveis e de suas transformações, sem uma história da tradução. A prática quase invisível, quase anônima dos tradutores registra e cristaliza as normas do estilo literário. Todo tradutor acata essas normas implícitas e, ao traduzir, reproduz os registros possíveis do estilo literário dominantes numa época. A história da tradução como estilo social (se essa história fosse possível) se sobreporia à história das concepções e dos valores que definem os usos literários da linguagem.

Ao mesmo tempo, o tradutor se instala nas margens da linguagem e parece sempre a ponto de escrever numa terceira língua, numa língua inventada, artificial. Nesse sentido, a tradução é um dos meios fundamentais de enriquecimento e de transformação da língua literária. Não se trata unicamente do efeito produzido pelas grandes traduções (digamos, o Faulkner de Borges; o Kafka de Wilcock; o Nabokov de Pezzoni; o Mailer de Canto; o Beckett de Bianco; o Sartre de Aurora Bernárdez; o Chandler de Walsh, para citar algumas) e de sua influência no horizonte dos estilos; é preciso levar em conta também a marca das traduções “ruins”: com seu ar rarefeito e falaz, são um arquivo de efeitos estilísticos. Nelas, o espanhol sonha tudo aquilo que não é e atua como uma língua estrangeira.

QUARTA-FEIRA

Emma Zunz ou a narrativa como crime perfeito.

Emma Zunz usa seu corpo como matéria da ficção: submete-o às transformações, aos disfarces, aos deslocamentos que regem a produção do texto. Banca a prostituta, banca a virgem violada, banca a delatora, e desse modo sustenta a verdade da ficção num uso fictício dos corpos. Banca a virgem violada para que Loewenthal se converta num violador; banca a prostituta para que o marinheiro sueco se converta num “instrumento da justiça”. As funções narrativas que abonam a verdade da ficção são preenchidas pelos corpos. O violador, a virgem; o marinheiro, a prostituta; o assassino, a vítima; o patrão, a delatora: teatro de máscaras, a narrativa transporta os corpos de um cenário a outro a partir de uma lógica fundada na semelhança e na substituição.

Um homem por outro: o texto trabalha sobre essa equivalência. O pai por Loewenthal (na fraude). Loewenthal pelo sueco (na violação). Loewenthal pelo pai (na vingança). Em última instância, o motivo do crime é a verdade da narrativa, ou se se preferir: o mesmo mecanismo de equivalência e substituição que justifica para ela o crime (a lei de talião) serve para explicar e justificar o crime ante a justiça. Pôr um homem no lugar de outro. Esse procedimento metafórico, fundado na semelhança e no deslocamento, é básico na construção dos relatos “criminais” de Borges. O mesmo mecanismo de substituição aparece em “A morte e a bússola”, em “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, em “O morto”, em “A forma da espada”, em “Tema do traidor e do herói”, em “Homem da esquina rosada”.

SEGUNDA-FEIRA

Em *Facundo*, a palavra da civilização e a palavra da barbárie se representam de modo distinto. Ao sistema de citações, traduções, referências culturais que sustentam o discurso da civilização, opõem-se as fontes orais, os testemunhos, a experiência vivida, que sustentam o discurso da barbárie. (“Escutei-o numa festa de índios.” “Presenciei uma cena campestre, digna dos tempos primitivos do mundo.” “Escutei eu próprio os horríveis por menores.” “Um homem iletrado me expôs muitos dos fatos que tenho relatado.” “Mais tarde, obtive a narração circunstanciada de uma testemunha ocular.”) Duplo sistema de referências que reproduz a estrutura do texto e duplica sua temática. A contradição entre o escrito e o oral, a cultura e a experiência, ler e ouvir opõe, na realidade, duas formas de se chegar à verdade. A civilização e a barbárie falam de modo distinto: o escritor é quem tem acesso aos dois discursos e pode transcrevê-los e citá-los, sem nunca perder de vista a diferença. Essa cisão, que põe frente a frente o vivido e o lido, é básica e se mantém até Borges. O que caberia notar é que, no *Facundo*, a verdade da barbárie é da ordem da narrativa. Por isso, nesse livro anômalo e inclassificável está a verdadeira origem do romance argentino.

QUINTA-FEIRA

“Se não se escrevessem cartas íntimas, não haveria história autêntica”, assinala Mansilla. Consciência da importância histórica do momento privado, típica do escritor autobiográfico. O vaivém entre o que circula em particular e o que se expressa em público não faz mais do que reproduzir a relação contraditória entre a literatura e a política que define a escrita dos anos 80.

Dessa perspectiva, é interessante analisar o fato de que Mansilla seja acusado de falar em demasia, de dizer o que não deve. Excesso de confiança no trato da própria palavra, na posse plena do sentido e de seu efeito. Nesse excesso, nessa indiscrição, começa-se a distinguir um uso não-político da escrita. O inverso é Roca: “Você tem de ser mais reservado, se não quiser que nos passem a perna. Recomendo reserva até com os amigos mais íntimos”.

SEGUNDA-FEIRA

Há uma palavra que circula em *Os sete loucos* e em *Os lança-chamas* como uma espécie de equivalente geral de toda a ficção de Arlt. Trata-se de um termo cego, um sinal vazio cuja repetição reconstrói (sem poder nomear) o segredo da narrativa. “Daí que, quando subtraíu os primeiros vinte pesos, assombrou-se com a facilidade com que podia fazer *isso* (grifo meu). E ‘isso’ aliviava a vida, com ‘isso’ tinha dinheiro que lhe causava sensações estranhas, porque nada lhe custava ganhá-lo” (*Obra completa*, p. 123). A partir daí, a palavra se desloca sobre a superfície do texto, reaparece como uma marca que assinala o que Arlt quer narrar: a sexualidade (“E me obrigou a me masturbar. Sim, a isso!”, OC, p. 188); a loucura (“E quando aconteceu ‘isso’?”, OC, p. 237); o crime (“Mas você achava que ‘isso’ é como o teatro?”, OC, p. 303); a revolução (“E você acha que ‘isso’ chegará?”, OC, p. 377). O crime, a loucura, o desfalque, a sexualidade, a revolução: “isso”, com certeza, é a ficção de Arlt. Não tanto cada um desses elementos isolados, mas a equivalência perversa que os identifica: a utopia de Arlt é poder narrar o que todas essas práticas têm em comum. Não é à toa, portanto, que na última referência (OC, p. 459) esse sinal neutro reapareça para reafirmar metaforicamente todo o seu sentido: “A palavra

‘isso’ ressoa nos ouvidos de Erdosain como o logaritmo de uma cifra terrível, incalculável”.

QUINTA-FEIRA

Cumprir dizer que no romance, desde Joyce, a forma “obra-prima” converteu-se num gênero que tem suas convenções, suas fórmulas e suas linhas temáticas tão definidas e estereotipadas como as que se encontram, por exemplo, no romance policial. Dois modelos maiores do gênero são: *Sob o vulcão*, de Malcolm Lowry, e *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (ambos publicados no mesmo ano, 1948). A relação com Dante, o fluxo esotérico, a viagem iniciática, a paródia do herói trágico, o exagero estilístico, a combinação de técnicas narrativas, a biografia de um santo, a unidade de tempo, a unidade de espaço. A estrutura firme de um dia na vida do herói busca conter os materiais à deriva. (O esquema temporal rígido e breve é o reverso do dia interminável do romancista.)

SÁBADO

(Longa duração.) Uma característica técnica essencial desse tipo de romance é o tempo que se leva para escrevê-los. Marechal passa mais de vinte anos com *Adán Buenosayres*: concebe-o em 1926 e, em 1927, o jornal *Crítica* anuncia que ele está trabalhando no romance *Junto ao rio sem Deus*, a ser editado por Gleizer. O romancista que sabe esperar. (Joyce trabalhou dezessete anos no *Finnegans Wake*; Musil, cerca de trinta anos em *O homem sem qualidades*; Lowry, catorze anos em *Sob o vulcão*.) O modelo máximo (o modelo argentino da paciência do artista) é

com certeza Macedonio Fernández, que começou a escrever o *Museu do romance da Eterna* em 1904 e jamais o concluiu, tendo trabalhado ininterruptamente no livro durante quase cinquenta anos. O projeto de um romance que não tem fim, que dura o que dura a vida de quem o escreve. O tempo que se emprega para escrevê-lo faz parte da textura da obra e define a sua estrutura. O livro cresce em camadas sucessivas, vai se transformando; é escrito por escritores diversos ao longo dos anos; os manuscritos perdidos persistem na obra, as diferentes versões não se excluem. (Vários romances em um.)

TERÇA-FEIRA

(A lição do mestre.) *Adán Buenosayres* é o filho ilegítimo de *Adriana Buenosaires* de Macedonio Fernández (último romance ruim). Ou melhor, o filho secreto (o bastardo enfim reconhecido) dos projetos romanescos, das teorias e formas que circulam no *Museu do romance* (argentino) de Macedonio Fernández. “Quando comecei a planejar *Adán Buenosayres*, o caráter geral e a forma se me impuseram como necessários (diz Marechal). Teria de ser um romance, não restava outro gênero possível. Sim, mas como se definiria o gênero do romance? Nos tumultuados e alegres dias de Martín Fierro, estudando esse problema com Macedonio Fernández, dissera-me ele: o romance é a história de um destino completo.” O destino do herói é narrado por ele mesmo em chave mística: no centro de *Adán Buenosayres* está o “Caderno de capa azul”, a autobiografia de Adán com sua coda em pilhéria, o Inferno paródico da “Viagem a Cacodélfia”. (E, como em todos os grandes romances, conta-se a história de uma conversão.)

(Um metrô.) A ambição do romancista é um problema estético da obra. O escriba González Lanuza escreveu um panfleto infame contra *Adán Buenosayres* na revista *Sur* e sepultou o romance. (A crítica literária como necrológio do crítico?) Estava furioso porque Marechal, além de peronista, era ambicioso demais! Encontraram-se por acaso no metrô (linha Lacroze), e Marechal lhe disse que estava escrevendo “um romance genial”, o que pareceu um escândalo a González Lanuza (cf. *Sur*, nº 169, novembro de 1948). A ambição excessiva como recurso defensivo. Nisso Marechal é como Arlt, como Gombrowicz (Ser Dostoiévski! Ser Joyce! Ser Gombrowicz!). A obrigação de ser genial é a resposta à posição inferior, à posição deslocada. No “Escritor fracassado”, Roberto Arlt tematiza esse posicionamento secundário com lucidez e sarcasmo: “O que era minha obra? [...] Existia ou não passava de uma ficção colonial, uma dessas pobres realizações que a imensa sandice do país natal endeusa, à falta de algo melhor?”. A pergunta do escritor fracassado é o fantasma que atravessa a literatura argentina.

SEXTA-FEIRA

A escrita está na origem da divisão do trabalho, segundo Lévi-Strauss. Não há escrita sem opressão, sem desigualdade social, não há escrita sem Estado. Mas a escrita é vista também como a origem do espírito de rebeldia: “Começou então a difundir-se o rancor de quem se esfalfava trabalhando para outros (escreve Li Po, cita Etiemble); tão engenhosa arte tendia diretamente a solapar as prebendas, os privilégios e o espírito dos poderosos”.

Simone Weil, por sua vez, aponta a voz feminina como oposta à tradição escrita: o arquivo da memória se construía no

corpo da mulher em oposição à escrita, ligada, desde sua origem, às técnicas do Estado, à comunicação religiosa, aos cálculos agrários. O relato feminino (Sherazade) resiste aos ditames do rei.

A decifração das escritas secretas e das línguas perdidas como “revelação” psicótica e mística. Conta-se que, depois de trabalhar durante meses no texto escrito em sumério (que é a primeira forma de escrita conhecida), na tarde em que finalmente conseguiu ler o fragmento, George Hughtington, uma das glórias do departamento de arqueologia do Museu Britânico, saiu ao corredor, começou a despir-se e disse: “Após dois mil anos de silêncio, sou o primeiro a escutar essa voz”. Morreu muito jovem, aos trinta e dois anos, internado numa clínica psiquiátrica nos Alpes suíços. De noite, os enfermeiros ouviam-no rir baixinho e falar com alguém numa língua exótica.

“O sumério”, assinalara Hughtington ao começar suas investigações, “distingue-se em especial por ser escrito de forma parecida com uma charada. Segundo o contexto, cada um dos signos cuneiformes pode significar o nome de um objeto, uma função gramatical ou um valor fonético. A escrita suméria contém, de fato e em potência, todas as variantes de escrita decifradas até hoje. É mais difícil decifrá-la do que tê-la inventado.”

A mesma “revelação” no caso da primeira decifração da escrita egípcia. Enquanto o grande Kircher se obstinava em considerar cada hieróglifo como o sinal de uma idéia ou de uma coisa, Champollion descobriu por dedução (a partir da análise dos mil quatrocentos e dezenove signos hieroglíficos da pedra de Rosetta) que a escrita egípcia, supondo que fixasse algumas palavras, devia com certeza representar também letras, cabendo então levar em conta o espaço como uma variante interna da notação. O procedimento da escrita cifrada dependia da extensão da palavra e era, portanto, arbitrário. Quando compreendeu que não devia buscar a regularidade dos signos, e sim sua diferença, pôde

então começar a decifrar de fato a escrita. Trancou-se em sua casa e trabalhou por duas semanas, doze horas por dia, sem ver ninguém. O 14 de março de 1822 terminara. Nessa noite, foi ao Instituto e se apresentou no escritório de Kircher. “Não há mais segredos”, disse-lhe, e não voltou a falar. O lingüista mudo. Quando superou a crise, abandonou a egiptologia e o estudo das línguas antigas. Foi viver em Nova York e abriu um negócio de compra e venda de móveis.

QUINTA-FEIRA

Em *La Prensa*, em abril de 1871, em plena febre amarela, publicou-se este anúncio: “Tabelião nacional. O subscritor desta oferece-se ao público para fazer testamentos, esteja ou não enfermo da epidemia o testador, e encontra-se à disposição do solicitante a qualquer hora do dia ou da noite à rua Chacabuco, 296”.

Teses sobre o conto

I

Num de seus cadernos de notas, Tchekhov registra esta anedota: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se”. [A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito.] - *condensação da tese*

Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto. *Sugestão //*

Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias.

II

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a

história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.

O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.

III

Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção.

IV

Em “A morte e a bússola”, logo no começo, um lojista decide publicar um livro. Esse livro está ali porque é imprescindível na armação da história secreta. Como fazer para que um gangster como Red Scharlach esteja a par das complexas tradições judaicas e seja capaz de armar para Lönnrot uma cilada mística e filosófica? Borges lhe arranja esse livro para que se instrua. Ao mesmo tempo, usa a história 1 para dissimular essa função: o livro parece estar ali por contigüidade com o assassinato de Yarmolinsky e responde a uma causalidade irônica. “Um desses lojistas que descobriram que as pessoas se resignam a comprar

qualquer livro publicou uma edição popular da *História secreta dos Hassidim*.” O que é supérfluo numa história é básico na outra. O livro do lojista é um exemplo (como o volume das *Mil e uma noites* em “O sul”; como a cicatriz em “A forma da espada”) da matéria ambígua que põe em funcionamento a microscópica máquina narrativa que é um conto.

V

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto.

Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes.

VI

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.

A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A

história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão.

VII

“O grande rio dos dois corações”, uma das narrativas fundamentais de Hemingway, cifra a tal ponto a história 2 (os efeitos da guerra em Nick Adams) que o conto parece a descrição trivial de uma pescaria. Hemingway põe toda a sua perícia na narração hermética da história secreta. Usa com tal maestria a arte da elipse que logra fazer com que se note a *ausência* do outro relato.

Que teria feito Hemingway com a anedota de Tchekhov? Narrar com detalhes precisos a partida, o ambiente onde se desenrola o jogo, a técnica que usa o jogador para apostar e o tipo de bebida que toma. Não dizer nunca que esse homem vai se suicidar, mas escrever o conto como se o leitor já o soubesse.

VIII

Kafka conta com clareza e simplicidade a história secreta, e narra sigilosamente a história visível, até convertê-la em algo enigmático e obscuro. Essa inversão funda o “kafkiano”.

A história do suicídio na anedota de Tchekhov seria narrada por Kafka em primeiro plano e com toda a naturalidade. O terrível estaria centrado na partida, narrada de modo elíptico e ameaçador.

IX

Para Borges, a história 1 é um gênero e a história 2 é sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a essencial monotonia dessa história secreta, ele recorre às variantes narrativas que lhe oferecem os gêneros. Todos os contos de Borges são construídos com base nesse procedimento.

A história visível, o jogo na anedota de Tchekhov, seria contada por Borges segundo os estereótipos (levemente parodiados) de uma tradição ou de um gênero. Uma partida num armazém, na planície entrerriana, contada por um velho soldado da cavalaria de Urquiza, amigo de Hilario Ascasubi. O relato do suicídio seria uma história construída com a duplicidade e a condensação da vida de um homem numa cena ou ato único que define seu destino.

X

A variante fundamental que Borges introduziu na história do conto consistiu em fazer da construção cifrada da história 2 o tema do relato.

Borges narra as manobras de alguém que constrói perversamente uma trama secreta com os materiais de uma história visível. Em “A morte e a bússola”, a história 2 é uma construção deliberada de Scharlach. O mesmo sucede com Azevedo Bandeira em “O morto”, com Nolan em “Tema do traidor e do herói”, com Emma Zunz.

Borges (como Poe, como Kafka) sabia transformar em anedota os problemas da forma de narrar.

XI

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. “A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota *terra incognita*, mas no próprio coração do imediato”, dizia Rimbaud.

Essa iluminação profana converteu-se na forma do conto.

Novas teses sobre o conto

Estas teses são na realidade um pequeno catálogo de ficções sobre o final, sobre a conclusão e o desfecho de um conto, e foram inspiradas desde o princípio em Borges e em sua maneira particular de rematar suas histórias: sempre com ambigüidade, mas também sempre com um eficaz efeito de clausura e de inevitável surpresa.

Borges, sabemos, várias vezes apontou diversos de seus contos como tendo sido o seu primeiro, e isso quer dizer, talvez, que os começos são sempre difíceis, incertos, que teve várias partidas falsas como nas corridas de cavalo realizadas no campo, como na conhecida diatribe de José Hernández contra seu amigo Estanislao del Campo (“parece que sem dar a largada cansaram-se em partidas”); o fim, por sua vez, é sempre involuntário ou assim parece, mas é premeditado e fatal.

Há um jogo entre a vacilação do começo e a certeza do fim que foi muito bem definido por Kafka numa nota de seu *Diário*. Escreve Kafka em 19 de dezembro de 1914:

“No primeiro momento, o começo de todo conto é ridículo.

Parece impossível que esse novo corpo, inutilmente sensível, como que mutilado e sem forma, possa manter-se vivo. Cada vez que se começa, esquece-se de que o conto, se sua existência é justificada, já traz em si sua forma perfeita, e que só cabe esperar vislumbrar nesse começo indeciso o seu visível mas, talvez, inevitável final”.

Essa noção de espera e de tensão rumo ao final secreto (e único) de um relato breve há de ser o ponto de partida destas notas.

Italo Calvino conta uma história em *Seis propostas para o próximo milênio* que pode ser vista como uma síntese fantástica da conclusão de uma obra.

Entre muitas virtudes, Chuang-Tsê tinha a de ser hábil no desenho. O rei lhe pediu que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê respondeu que precisava de cinco anos e uma casa com doze criados. Passaram-se cinco anos, e o desenho ainda não estava começado. “Preciso de outros cinco anos”, disse Chuang-Tsê. O rei os concedeu. Passados dez anos, Chuang-Tsê tomou do pincel e, num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o caranguejo mais perfeito que jamais se tinha visto.

Antes de tudo, essa é uma história sobre a graça, sobre o instantâneo e também sobre a duração. Há um vazio, tudo fica em suspenso, e o relato se pergunta se a espera (que dura anos) faz ou não parte da obra.

Como o relato trata de um artista, seu núcleo básico é o tempo e as condições materiais de trabalho: nesse sentido, o conto é um tratado sobre a economia da arte. Firma-se um contrato entre o pintor e o rei: a dificuldade reside, recordemos Marx, em medir o tempo de trabalho necessário numa obra de arte, e portanto a dificuldade de definir (socialmente) seu valor.

A arte é uma atividade impossível do ponto de vista social, porque seu tempo é outro, sempre se demora muito (ou muito pouco) para “fazer” uma obra.

Quanto tempo, afinal, Chuang-Tsê emprega para desenhar o quadro?

Decididamente, o conto que Calvino conta é uma fábula (moral) sobre a forma (uma fábula sobre a moral da forma), ou seja, uma parábola sobre o final e sobre o remate (uma parábola sobre o desfecho e sobre o que dá forma a uma obra).

Para começar, o relato de Chuang-Tsê termina às avessas. Há uma expectativa (não pode pintar), e uma solução que é o contrário daquilo que o bom senso espera que aconteça. A solução parece um paradoxo (mas não é), porque não há relação lógica entre os anos “perdidos” e a rapidez da realização.

O final implica, mais do que um corte, uma mudança de velocidade. Existem tempos variáveis, momentos lentíssimos, acelerações. Nesses movimentos da temporalidade se joga o remate de uma história. Uma continuidade deve ser alterada: algo trava a repetição.

Poderíamos nos perguntar, por exemplo, como Kafka (que era um mestre na arte dos finais infinitos) teria narrado esse relato.

Kafka manteria a impossibilidade da salvação num universo sem mudanças: o relato contaria a postergação incessante de Chuang-Tsê. Os prazos são cada vez mais longos, mas a paciência do rei não tem limites. Os anos passam. Chuang-Tsê envelhece e está a ponto de morrer.

Uma tarde, o velho pintor agonizante recebe a visita do rei.

O soberano tem de inclinar-se sobre a cama para ver o rosto pálido do artista: com gesto trêmulo, Chuang-Tsê busca debaixo do leito e lhe entrega o caranguejo perfeito que desenhara fazia anos, mas não se atrevera a mostrar.

Kafka nos faria supor que, para todos, o quadro é perfeito e está terminado, *menos* para Chuang-Tsé.

O que quer dizer terminar uma obra? De quem depende decidir que uma história está terminada?

Flannery O'Connor, a grande narradora norte-americana, contava uma história muito divertida.

“Tenho uma tia que pensa que nada acontece num relato, a menos que alguém se case ou mate outro no final. Escrevi um conto em que um vagabundo se casa com a filha idiota de uma velha. Depois da cerimônia, o vagabundo leva a filha em viagem de núpcias, abandona-a num hotel de estrada e vai embora sozinho, conduzindo o automóvel. Bom, essa é uma história completa. E no entanto não pude convencer minha tia de que esse era um conto completo. Ela queria saber o que acontecia com a filha idiota depois de abandonada.”

Os finais são formas de encontrar sentido na experiência. Sem finitude não há verdade, como disse o discípulo de Husserl. E, pelo visto, a tia de Flannery não encontrou o sentido dessa história.

O final põe em primeiro plano os problemas da expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato. Não se trata de alguém externo à história (não é a tia de Flannery), mas de uma figura que faz parte da trama. No conto de O'Connor (“The Life You Save May Be Your Own”), é a velha sovina que quer se livrar da filha demente: é ela quem recebe o impacto inesperado do final; a ela destina-se a surpresa que não se narra. E também certamente a moral. Perde o carro e não consegue se desvencilhar da filha.

Há um resquício da tradição oral nesse jogo com um interlocutor implícito; a situação de enunciação persiste cifrada e é o final que revela sua existência.

Na silhueta instável de um ouvinte, perdido e deslocado na fixidez da escrita, encerra-se o mistério da forma.

Não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta.

“Estas palavras, é preciso ouvi-las, e não lê-las”, diz Borges na conclusão de “A trama”, em *O fazedor*; e nessa frase ressoa a ativa e resignada certeza de que algo irrecuperável se foi.

Haveria muito a dizer sobre a tensão entre ouvir e ler na obra de Borges. Uma obra vista como o êxtase da leitura, que no entanto tece sua trama no avesso de uma mitologia sobre a oralidade e sobre o *dizer* um relato.

A arte de narrar, para Borges, gira em torno desse duplo vínculo. Ouvir um relato que se possa escrever, escrever um relato que se possa contar em voz alta.

Nesse ponto, Borges se opõe ao romance, e é aí que se deve entender sua indiferença em relação a Proust ou Thomas Mann (mas não em relação a Faulkner, em quem percebe a entonação oral da prosa, o caráter confuso e digressivo de um narrador oral que conta uma história sem entendê-la de todo).

Borges considera que o romance não é narrativa, porque é demasiado alheio às formas orais, ou seja, perdeu os rastros de um interlocutor presente, a possibilitar o subentendido e a elipse, e portanto a rapidez e a concisão dos relatos breves e dos contos orais.

A presença de quem escuta o relato é uma espécie de estranho arcaísmo, mas o conto como forma sobreviveu porque levou em consideração essa figura que vem do passado.

Seu lugar muda a cada relato, mas não muda a sua função: está lá para assegurar que a história pareça a principio levemen-

te incompreensível, como se feita de subentendidos e de gestos invisíveis e obscuros.

Um exemplo a um só tempo inquietante e perfeito dessa estrutura é o conto de Borges “O Evangelho segundo Marcos”, no qual camponeses analfabetos e crentes ouvem a leitura da Paixão de Cristo, transformam-se em protagonistas fatais do poder da letra e resolvem trazer para a vida (como versões enfurecidas de Dom Quixote ou Madame Bovary) tudo o que compreenderam das palavras proféticas dos livros sagrados.

Borges usou com grande sutileza as possibilidades da situação oral, e em vários de seus contos (desde “Homem da esquina rosada”, de 1927, até “A noite das dádivas”, de 1975) ele mesmo ocupa o lugar daquele que recebe o relato.

Um homem solícito e absorto chamado Borges está num bar de espelhos altos no sul da cidade ou num pátio de terra num sobrado ou no fundo jardim de uma chácara de Adrogué, e um amigo ou desconhecido se aproxima e lhe conta uma história que ele compreende pela metade e que misteriosamente o implica.

Em seus melhores contos, Borges trabalha essa estrutura até o limite, complicando-a e convertendo-a no argumento central.

Em “A morte e a bússola”, Lönnrot demora para compreender que a sucessão confusa de assassinatos que pretende decifrar não é senão um relato que Scharlach construiu para ele, e quando o compreende já é tarde. O mesmo ocorre a Benjamín Otalora em “O morto”: vive com intensidade e paixão uma aventura que o exalta e enobrece, e ao final, numa brusca e sangrenta revelação, Azevedo Bandeira faz com que ele veja que é apenas o pobre destinatário de um conto contado por um louco repleto de sarcasmo e fúria. Emma Zunz tece com perversa precisão, e em seu corpo, uma trama criminal destinada a um interlocutor futuro (a lei), a quem engana e confunde e para quem constrói um relato que ninguém mais poderá compreender.

A mesma relação está certamente em “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e em “A forma da espada”, mas é no “Tema do traidor e do herói” que Borges leva esse procedimento à perfeição. Os patriotas irlandeses, rebeldes e românticos, são os destinatários de uma lenda heróica urdida a toda a pressa pelo abnegado James Alexander Nolan, com o auxílio do acaso e de Shakespeare, e essa ficção será decifrada muitos anos depois por Ryan, o assombrado e incrédulo historiador que reconstrói a duplicidade da trama.

O relato se dirige a um interlocutor perplexo, que vai sendo perversamente enganado e termina perdido numa rede de fatos incertos e palavras cegas. Sua confusão decide a lógica intrínseca da ficção.

O que compreende, na revelação final, é que a história que tentou decifrar é falsa e que há outra trama, silenciosa e secreta, a ele destinada.

1 A arte de narrar se baseia na leitura equivocada dos sinais.

2 Tal como as artes divinatórias, a narração desvela um mundo esquecido em pegadas que encerram o segredo do futuro.]- ^{VAI} ACONTECER

2 A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos.

Os contos de Borges têm a estrutura de um oráculo: há alguém que está ali para receber um relato, mas até o final não compreende que aquela história é a sua e que ela define seu destino.

Há, então, uma fatalidade no fim, e um efeito trágico que Poe (que havia lido Aristóteles) conhecia bem.

A experiência de errar e desviar-se num relato se baseia na secreta aspiração de uma história que não tenha fim; a utopia de uma ordem fora do tempo, na qual os fatos se sucedem, previsíveis, intermináveis e sempre renovados.

No fundo, todos somos a tia de Flannery, queremos que a história continue... sobretudo se a noiva acabou abandonada num posto de gasolina.

Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais.

Os relatos nos defrontam com a incompreensão e com o caráter inexorável do fim, mas também com a felicidade e com a luz pura da forma.

A tia de Flannery está “na vida”, e na vida há encruzilhadas, redes, círculos, e os finais se associam ao esquecimento, à separação e à ausência. Os finais são perdas, cortes, marcas num território; traçam uma fronteira, dividem. Escandem e cindem a experiência. Mas ao mesmo tempo, em nossa convicção mais íntima, tudo continua.

Borges construiu um dos melhores textos sobre o caráter imperceptível da noção inevitável de limite, e esse é o título de uma página escrita em 1949, escondida em *O fazedor* e atribuída ao obscuro e lúcido escritor uruguaio Julio Platero Haedo. Diz assim:

“Há um verso de Verlaine que não tornarei a lembrar. Há uma rua próxima que está vedada a meus passos. Há um espelho que me viu pela última vez. Há uma porta que fechei até o fim do mundo. Entre os livros de minha biblioteca (cá os vejo) há algum que já não abrirei”.

Baseado no oximoro e no desdobramento, Borges narra o fim como se o vivesse no presente: está além e é remoto, mas já está aqui, inesquecível, despercebido.

Com certeza, essa marca no tempo, esse revés, é a diferença entre a literatura e a vida. Cruzamos uma linha incerta que sabemos existir no futuro, como num sonho.

Projetar-se para além do fim, para perceber o sentido, é algo impossível de se conseguir, salvo sob a forma da arte.

O poeta Carlos Mastronardi escreveu:

“Não temos uma linguagem para os finais. Talvez uma linguagem para os finais exija a total abolição de outras linguagens.”

Para evitar confrontos com essa linguagem impossível (que é a linguagem que os poetas utilizam), na vida se praticam os finais estabelecidos. Os horários em que nos movemos cortam o fluxo da experiência, definem as durações permitidas. Os cinquenta minutos de Freud são um exemplo desse tipo de final.

A literatura, ao contrário, trabalha a ilusão de um final surpreendente, que parece chegar quando ninguém espera para cortar o circuito infinito da narração e que, no entanto, já existe, invisível, no coração da história que se conta.

No fundo, a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania. Espera-se algo inesperado, e isso vale também para quem escreve a história.

Bergman contou muito bem como lhe ocorreu o final de um argumento (isto é, como descobriu o que queria contar).

“Primeiro, vi quatro mulheres vestidas de branco, sob a luz clara da aurora, num quarto. Movem-se e falam-se ao ouvido, extremamente misteriosas, e eu não consigo entender o que dizem. A cena me persegue durante um ano inteiro. Por fim compreendo que as três mulheres esperam que morra uma quarta,

que está no quarto ao lado. Revezam-se para velá-la.” É *Gritos e sussurros*.

O que um relato quer dizer nós só entrevemos no final: de pronto, aparece um desvio, uma mudança de ritmo, algo externo; algo que está no quarto ao lado. Então, conhecemos a história e podemos concluir.

Cada narrador narra à sua maneira o que viu ali.

Hemingway, por exemplo, contaria uma conversa trivial entre as três mulheres, sem jamais dizer que se reuniram para velar uma irmã moribunda.

Kafka, ao contrário, contaria a história do ponto de vista da mulher que agoniza e que já não pode suportar o murmúrio ensurdecador das irmãs que cochicham e falam dela no quarto vizinho.

Uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto.

O sentido de um relato tem a estrutura do segredo (remete à origem etimológica da palavra: *se-cernere*, pôr à parte), está escondido, separado do conjunto da história, reservado para o final e em outra parte. Não é um enigma, é uma figura que se oculta.

Borges narrou num sonho a subtração dessa imagem secreta que irrompe no final como uma revelação, possibilitando enfim o entendimento.

O sonho está em *Sete noites*, e sua forma é perfeita. Conta Borges:

“Encontrava-me com um amigo, um amigo que não sei quem é: eu o via e ele estava muito mudado. Muito mudado e muito triste. Seu rosto estava atravessado pelo pesar, pela enfermidade, talvez pela culpa. Tinha a mão direita dentro do capote.

“Eu não podia ver a mão que ele ocultava ao lado do coração.

“Então o abracei, senti que precisava de minha ajuda: ‘Mas,

meu pobre amigo', disse-lhe, 'o que aconteceu com você? Como está mudado!'

"Respondeu-me: 'Sim, estou muito mudado'.

"Lentamente foi tirando a mão para fora. Pude ver que era a garra de um pássaro".

Até que se revele o que se escondeu, a história é apenas o relato de um encontro, melancólico e trivial, entre dois amigos. Mas depois, com um gesto, tudo muda, se acelera e se torna nítido.

O estranho, por certo, é que o homem tenha desde o princípio a mão escondida. Que tenha uma garra de pássaro e que Borges, no sonho, veja perto do final o terrível de sua mudança, o terrível de sua desdita, já que está se convertendo num pássaro.

O argumento, num instante, dá um giro e encontra sua forma, o relato está nessa mão oculta.

A forma se condensa numa imagem que prefigura a história completa.

Há algo no final que estava na origem, e a arte de narrar consiste em postergá-lo, mantê-lo em segredo, até revelá-lo quando ninguém o espera.

Kafka tem razão: o começo de um relato ainda incerto e impreciso adensa-se num ponto que concentra o que está por vir.

Borges, num momento de sua conferência sobre Nathaniel Hawthorne, em 1949, narra o núcleo primeiro de um conto, antes que o argumento se desenvolva e ganhe vida (como queria Kafka).

"Sua morte foi tranqüila e misteriosa, pois ocorreu durante o sono. Nada nos impede de imaginar que morreu sonhando, e podemos até inventar a história que sonhava — a última de uma série infinita — e de que modo a morte a coroou ou dissipou.

Algum dia, quem sabe, eu a escreverei, na tentativa de resgatar com um conto aceitável esta palestra deficiente e assaz digressiva.”

Esse conto, na verdade, veio a ser “O sul” e, para escrevê-lo (em 1953), Borges teve de se debruçar sobre a microscópica trama inicial e inferir daí a vida de Dahlmann, que, morrendo de septicemia num hospital, sonha uma morte feliz, a céu aberto. Teve, quero dizer, de imaginar a vívida cena em que o tímido e gentil bibliotecário Juan Dahlmann empunha a faca que porventura não saberá manejar, e ganha a planície.

A idéia de um final aberto que é como um sonho, como um resto que se acrescenta à história e lhe dá fecho, está em vários contos de Borges, e percebe-se claramente a forma quando se analisa o final de uma história que é, para Borges, o modelo exemplar de desfecho, o desfecho da literatura argentina, poderíamos dizer. Refiro-me ao final de *O gaúcho Martín Fierro*. É uma cena que Borges contou e recontou várias vezes (melhor seria dizer recitou e citou em diversas ocasiões). Diz, como todos sabemos, assim:

*Cruz y Fierro de una estancia
una tropilla se arriaron
por delante se la echaron
como criollos entendidos
y pronto sin ser sentidos
por la frontera cruzaron.*

*Y quando la habían pasao
una madrugada clara
le dijo Cruz que mirara
las últimas poblaciones*

*y a Fierro dos lagrimones
le rodaron por la cara.**

A obra conclui com duas figuras que se afastam e se esfumam rumo a um incerto futuro. E essas duas lágrimas silenciosas choradas na aurora, ao empreender a travessia terra adentro, impressionam mais do que uma queixa, constituindo uma cifra da perda e do fim da história.

Junto à impressão inesquecível desses dois gaúchos que ao amanhecer se perdem na distância, a chave desse final é a aparição de um narrador que estava oculto na linguagem.

Todo o poema é narrado por Martín Fierro, como uma espécie de autobiografia popular, mas, de súbito, no desfecho, surge outro: alguém que foi na verdade quem contou a história e que esteve ali desde o princípio.

A voz que distancia e dá fecho ao relato é a marca que, na forma, permite o cruzamento final. Permanece deste lado da fronteira, e eles se vão.

*Y siguiendo el fiel del rumbo,
se entraron en el desierto,
no sé si los habrán muerto
en alguna correría,
pero espero que algún día
sabré de ellos algo cierto.*

* Cruz e Fierro em fuga puseram/ uma tropilha de uma estância/ adiante a tocaram/ como crioulos entendidos/ e logo cruzaram a fronteira/ sem ser percebidos.// E quando haviam passado/ uma madrugada clara/ Cruz lhe disse que olhasse/ os últimos povoados/ e duas lagrimonas rolaram/ pelo rosto de Fierro. (N. T.)

*Y ya con estas noticias
mi relación acabé,
por ser ciertas las conté,
todas las desgracias dichas:
es un telar de desdichas
cada gaucho que usté vé.**

A irrupção do sujeito que construiu a intriga define um dos grandes sistemas de desfecho na ficção de Borges.

Vou usar o exemplo de dois relatos que já citei: em “A morte e a bússola”, no momento em que o argumento está para se duplicar, quando Lönnrot cruza o limite que divide a trama e parte rumo ao sul e à morte, surge de pronto, como um fantasma, a voz de quem, invisível, narrou a história.

“Ao sul da cidade de meu conto flui um cego riacho de águas barrentas, infestadas de curtumes e imundície. Do outro lado há um subúrbio fabril onde, ao abrigo de um caudilho barcelonês, medram os pistoleiros. Lönnrot sorriu ao pensar que o mais afamado deles — Red Scharlach — teria dado qualquer coisa para conhecer essa clandestina visita.”

Quem narra está para abandonar Lönnrot à própria sorte e prepara, desse modo velhaco e ardiloso, a irrupção final e insuspeitada de Scharlach, o Dândi. Quem narra diz a verdade. Lönnrot tem aí a chave do enigma, mas a entende ao avesso, e o narrador o observa desviar-se e seguir obstinado rumo à morte.

* E seguindo o fiel do rumo,/ entraram no deserto,/ não sei se terão sido mortos/ em alguma correria,/ mas espero que algum dia/ saiba deles algo certo.// E já com essas notícias/ acabei o meu relato,/ por ser certas as contei,/ todas as ditas desgraças:/ é um tear de desditas/ cada gaúcho que você vê. (N. T.)

“Lönnrot considerou a remota possibilidade de que a quarta vítima fosse Scharlach. Depois a afastou.”

Em “Emma Zunz”, há uma cena vertiginosa em que a história muda e é outra, mais antiga e mais enigmática. Emma entrega seu corpo a um desconhecido para vingar-se do homem que infamou seu pai, e nesse momento extraordinário, em que toda a trama se condensa, quem narra irrompe no relato para revelar que há outra história na história, e um novo sentido, a um só tempo nítido e inconcebível para a atribulada compreensão de Emma Zunz.

“Naquele tempo fora do tempo, naquela desordem perplexa de sensações desconexas, terá Emma Zunz pensado uma única vez no morto que motivava o sacrifício? Tenho para mim que pensou uma vez e que, nesse momento, seu desesperado propósito correu perigo. Pensou (não pôde não pensar) que seu pai fizera a sua mãe aquela coisa horrível que lhe faziam agora. Pensou nisso com leve assombro e se refugiou em seguida na vertigem.”

Essa estrutura de caleidoscópio e de fundo duplo sustenta-se sobre uma pequena maquinação imperceptível: a voz íntima que (como no poema de Hernández) marcou o tom e o registro verbal da história se identifica, revela e define a partir de fora o relato, dando-lhe fecho.

[Sua entrada é condição para o final; é quem urdiu a intriga e está do outro lado da fronteira, para além do círculo fechado da história. Sua aparição, sempre artificial e complexa, inverte o significado da intriga e produz um efeito de paradoxo e complô.]

Parte da extraordinária concentração das pequenas máquinas narrativas de Borges obedece a esse duplo percurso de uma trama comum que se une num ponto. Esse ponto cego conduz ao desvelamento da enunciação. (À enunciação como desvelamento e corte.)

Se usarmos a conhecida metáfora do realismo, poderíamos dizer que há uma fissura na janela que duplica e cinde o que se vê do outro lado do jardim. O grande vidro está rachado, há uma luz na casa, e no rombo dos losangos, amarelos, vermelhos e verdes, vislumbra-se a vaga sombra de um rosto.

Compreendemos que há outro que estava ali desde o princípio e que é quem definiu os fatos do mundo, “As ruínas circulares” é uma versão temática desse procedimento: quem sonha foi sonhado, e essa revelação já é clássica na obra de Borges...

A epifania está baseada no caráter fechado da forma; uma nova realidade é descoberta, mas o efeito de distanciamento opera dentro do conto, não por meio dele. Em Borges, assistimos a uma revelação que é parte da trama. O estranhamento, a *ostranenie*, a visão pura é intrínseca à estrutura: “O Aleph” é, nesse sentido, um modelo exemplar.

Nesse universo em miniatura, vemos um acontecimento que se modifica e se transforma. O conto conta uma encruzilhada, uma passagem, é um experimento com o marco e com a noção de limite.

Há um mecanismo mínimo que se esconde na textura da história e é sua margem e centro invisível.

Trata-se de um procedimento de articulação, um levíssimo engaste que dá fecho à dupla realidade.

A verdade de uma história depende sempre de um argumento simétrico que se conta em segredo. Concluir um relato é descobrir o ponto de interseção que permite entrar na outra trama.

Essa é a ponte que Borges teria buscado, se tivesse tido de contar a história de Chuang-Tsê.

A princípio teria corrigido o relato, com um toque preciso e técnico teria se apropriado da intriga e inventado outra versão,

sem se preocupar com a fidelidade ao original (e, se conhecem o Borges tradutor, saberão o que quero dizer).

Um caranguejo é visível demais e lento demais para a velocidade dessa história, teria pensado Borges, e o teria trocado, primeiro por um pássaro e depois, na versão definitiva, por uma borboleta.

“Chuang-Tsê (teria escrito Borges) desenhou uma borboleta, a borboleta mais perfeita que jamais se tinha visto.”

O adejar frágil da borboleta fixa a fugacidade da história e seu movimento invisível. Borges teria entrevisto, nesse latejo lateral, a luz de outro universo. A borboleta o teria levado ao sonho de Chuang-Tsê.

Vocês se recordam:

“Chuang-Tsê sonhou que era uma borboleta e, ao despertar, não sabia se era um homem que sonhara ser uma borboleta ou uma borboleta que agora sonhava ser um homem”.

Borges teria duas histórias e poderia, então, começar a escrever a narrativa.

Mas qual é a história secreta? Ou seja, onde concluir? Se vem primeiro a história do sonho, então o quadro decide seu sentido e corta a ambigüidade. Chuang-Tsê sonha uma borboleta e depois a pinta. Mas o que acontece (teria pensado Borges) se inverte a ordem?

Chuang-Tsê pinta a borboleta, sonha e, ao despertar, não sabe se é um homem que sonhou ser uma borboleta ou uma borboleta que agora sonha ser um homem. Desse modo, a história do quadro — à maneira da metamorfose de Kafka, mas também à maneira do retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde — é a história de uma mutação e de um destino.

O quadro é um espelho do que está para acontecer e é o anúncio de uma mudança aterradora. Chuang-Tsê tarda e posterga porque sente ou delira que se transforma no que quer pintar.

Borges teria concluído o relato com uma meditação sobre a amplitude da experiência e sobre os círculos do tempo. Cito-o agora em sua conferência sobre Hernández:

“Dizem que perguntaram a Whistler quanto tempo levaria para pintar um de seus noturnos, e ele respondeu: ‘Minha vida inteira’”.

[E minha vida inteira deve ser entendido de modo literal: deu sua vida, entregou-a em troca da obra e converteu-se no objeto que tentou representar.] - próximos Textos

3 A arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de apresentar o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia.

Surpresas, epifanias, visões. Na experiência renovada dessa revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida.

Epílogo

Os textos deste volume não requerem maior elucidação. Podem ser lidos como páginas perdidas no diário de um escritor e também como os primeiros ensaios e tentativas de uma autobiografia futura.

A crítica é a forma moderna da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando crê escrever suas leituras. Não é o inverso do *Quixote*? O crítico é aquele que encontra sua vida no interior dos textos que lê.

Nesse sentido, foi decisiva para mim a surpreendente anotação de Faulkner em seu prólogo inédito a *O som e a fúria*: “Escrevi este livro e aprendi a ler”. Escrever ficção muda o modo de ler, e a crítica que um escritor escreve é o espelho secreto de sua obra.

Neste livro, trabalhei com narrativas reais e também com variantes e versões imaginárias de argumentos existentes. Pequenos experimentos narrativos e relatos pessoais me serviram como modelos microscópicos de um mundo possível, ou como fragmentos do mapa de um remoto território desconhecido. A lite-

ratura permite pensar o que existe, mas também o que se anuncia e ainda não é.

Quero assinalar que “Os sujeitos trágicos” é uma conferência sobre literatura e psicanálise que proferi em Buenos Aires, sob os auspícios da Associação Psicanalítica Internacional (IPA), em julho de 1997, e que “Novas teses sobre o conto” é um texto que passou por diversas etapas e cuja redação preliminar foi lida pela primeira vez no Colegio de México, em maio de 1998.

Ricardo Piglia

Buenos Aires, 24 de novembro de 1999